الدكتور علي عشري زايد
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

عن بناء القصيدة العربية الحديثة

الطبعة الرابعة

١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م

مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير
٧٦ شارع محمد فريد - جامع الفتح - مصر الجديدة - القاهرة ت : ٦٣٧٩٨٦٣ - ٦٣٨٩٣٧٢ فاكس : ٦٣٨٠٤٨٣
IBN SINA BOOKSHOP *Printing - Publishing - Distributing - Exporting*
76 Mohamed Farid St., Heliopolis, Cairo Tel. : (202) 6379863 - 6389372 - Fax : (202) 6380483

اسم الكتاب : عن بناء القصيدة العربية الحديثة
اسم المؤلف : د. على عشرى زايد
اسم الناشر : مكتبة ابن سينا
تصميم الغلاف : إبراهيم محمد إبراهيم
رقم الإيداع : ١٣١٥٩ / ٢٠٠٢
الترقيم الدولى : 977-271-579-1

تطلب جميع مطبوعاتنا بالمملكة العربية السعودية من وكيلنا الوحيد مكتبة الساعى للنشر والتوزيع
الرياض - هاتف : ٤٣٥٣٧٦٨ - ٤٣٥١٩٦٦ فاكس ٤٣٥٥٩٤٥ جدة هاتف : ٦٥٣٢٠٨٩ - ٦٥٢٤٠٩٥ فاكس : ٦٥٢٤١٨٩

طبع بمطابع ابن سينا القاهرة ت : ٣٢٠٩٧٢٨

Web site : www.ibnsina-eg.com E-mail : info@ibnsina-eg.com



إهداء

إلى ذكرى أستاذيَّ الراحلين :

الدكتور / محمد غنيمى هلال و الدكتور / عبد الحكيم بلبع

فى رحاب الله

عرفانا بفضلهما علىَّ وعلى جيلى

علي عشري زايد

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الرابعة

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٧٨ ، وصدرت الطبعة الثانية مصورة عن الطبعة الأولى عام ١٩٨١ ، وصدرت طبعته الثالثة عام ١٩٩٣ ، وها هى طبعته الرابعة تصدر بعد صدور الطبعة الأولى للكتاب بحوالى ربع قرن .

وقد عنّ لى حين انتويت إصدار الطبعتين الثالثة والرابعة أن أعيد النظر فى بعض جوانب الكتاب فى ضوء ما طرأ على الشعر العربى ونقده كليهما من تطورات كبيرة ، ولكنى فى اللحظة الأخيرة كنت أرجئ تنفيذ ما عنّ لى لاعتبارين :

أولهما : أن وجهة نظرى بالنسبة للقضايا المطروحة في هذا الكتاب لم يطرأ عليها تطور ذو بال، وما يزال الكتاب بصورته الحالية صالحا للتعبير عن وجهة نظرى الأساسية في هذه القضايا ، وما تزال النماذج التى اختارتها الدراسة صالحة لتمثيل القصيدة الحديثة ، بل لعلها أكثر صلاحية لهذا التمثيل من كثير من النماذج الأكثر حداثة .

ثانيهما : أن الإضافات التي كنت أنتوي إدخالها على الكتاب كانت ستغير من طبيعته إلى الحد الذى لا يصبح معه هو نفس الكتاب الذي صدر عام ١٩٧٨، كما أن هذه الإضافات في ذاتها يمكن أن تمثل مادة لكتاب جديد حول ما طرأ على بناء القصيدة العربية من ناحية واتجاهات نقدها ومناهجه من ناحية أخرى من تطورات خلال الأعوام التى مرت على صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، وهذا ما أعتزمه إذا أعان الله وأنسأ في الأجل ، وقد تناولت بعضها فى كتب صدرت لى بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب .

والله سبحانه المستعان والهادى إلى سواء السبيل .

على عشري زايد

القاهرة ١٤٢٣ هـ

٢٠٠٢ م

مفتتح

ثمة فجوة واسعة لا يمكن تجاهلها بين القصيـــدة العربيـــة الحديثـــة وقارئها ، وربما كانت هذه الفجوة عاملاً أساسيًا من عوامل الأزمة التى يمر بها شعرنا العربى المعاصر أكثر من كونها مظهرًا من مظاهرها .

ولا شك أن قدراً كبيرًا من مسئولية وجود هذه الفجـــوة يعـــود إلـــى القصيدة الحديثة والقارئ كليهما ؛ القصيدة بعوالمها الغريبة وتكنيكاتـــها الفنية المعقدة التى لا تضع في اعتبارها بالقدر الكافي طبيعـــة القـــارئ العربى الذى تتجه إليه ، والتقاليد الشعرية التى نما في ظلـــها ذوقـــه ، ومكونات ثقافته بشكل عام ، هذا بالإضافة إلى كثير من النماذج الرديئة التي تنسب ظلما إلى القصيدة الحديثة وتحسب عليها وهى ليست منـــها ، والتي تتراوح بين قطبي الركاكة والابتـــذال مـــن ناحيـــة والغمـــوض والإغراب من ناحية أخرى .

أما القارئ فإنه يتحمل نصيبه من المسئولية بتشبثه بذلك الأنمـــوذج الشعرى الذي نشأ عليه ذوقه ونما ، وعدم استعداده لبذل أى جهد جديـــد في سبيل استيعاب أي نماذج أو أنماط شعرية أخرى لا تخضع خضوعًا صارمًا لتقاليد الأنموذج الشعرى الموروث وشروطه . لقد أعرض كـــلا الطرفين ونأى بجانبه عن الآخر الأمر الذي زاد الفجوة بينهما اتســـاعا وعمقًا .

ولكن ثمة قدر أكبر من المسئولية يقع على عـــاتق النـــاقد العربـــي المعاصر، الذي هو أقدر الناس على تحقيق نوع من المصالحـــة بيـــن القصيدة العربية الحديثة وقارئها، وعلى إزالة الفجوة الفاصلة بينهما، أو

على الأقل على تضييقها وإقامة الجسور عليها لتعبر فوقها القصيدة إلـى قارئها ، أو ليعبر هو فوقها إليها ، ولكن النقد العربي المعاصر بـدل أن يمد يد العون إلى القارئ، ويعمل على تضييق الفجوة بينه وبين القصيدة الحديثة ساعد على توسيع هذه الفجوة وتعميقها؛ فالكثير من الدراسـات النقدية التي تدور حول شعرنا العربي الحديث إما أن تهوم في أجـواء من الغموض والضبابية ليست أقل انغلاقًا من تلك الأجواء التي يهوم في آفاقها الشعر الحديث ذاتها ومن ثم فهي لا تساعد أحدًا على الولوج إلـى هذه العوالم وفض مغاليقها ، وإما أن تعنى بكل ما هو غير شعري فـي الشعر العربي الحديث .

لذلك فإن النقد العربي الحديث مدعو الآن أكثر من أي وقت مضـى إلى أن يبذل جهدًا حقيقيًا في سبيل إزالة الفجوة بين القارئ والقصيـدة العربية الحديثة وبينه وبين الأشكال الأدبية بشكل عام قبل أن تبلـغ حدًّا من الاتساع يتعذر معه إقامة أي جسر فوقها يصل القارئ العربـي بالأشكال الأدبية الحديثة ، فتضمحل هذه الأشكال في عزلتها القاسـية ، وهذا ما تلوح بوادره المخيفة بالفعل .

وهذه الدراسة "**عن بناء القصيدة العربيـة الحديثـة**" واحـدة مـن المحاولات المخلصة التي تهفو إلى المساهمة فـي إقامـة جسـر مـن الجسور بين القصيدة العربية الحديثة وقارئها فوق هوة عدم الثقة التـي تفصل بينهما، والتي تزداد عمقًا واتساعا يومًا بعد يوم . وقـد وجـهت اهتمامها الأساسي إلى الأدوات والتكنيكات المستخدمة في بناء القصيـدة العربية الحديثة على أساس أنها أبرز عوامل الأزمـة الموجـودة بيـن القصيدة وقارئها ، ولم يكن في وسع هذه الدراسة بـالطبع أن تـهتم إلا

بكل ما هو أساسي وجوهري من هذه التكنيكات والأدوات تاركة التفصيلات والجزئيات لدراسات أخرى أكثر تخصصًا.

وقد اجتهدت هذه الدراسة فى أن تبتعد عن أن تكون مقولات نظرية خالصة بنفس القدر الذي اجتهدت به في الابتعاد عن أن تكون قراءة نقدية تحليلية خالصة لنماذج من شعرنا العربي المعاصر، وإذا كانت في هذا الموضع أو ذاك قد مالت نحو هذا الجانب أو ذاك ، فإنها حرصت في مجملها وفي مسارها العام على أن تكون على الحد الفاصل بين الجانبين، وفي المواضع التي مالت فيها شيئا ما إلى الجانب النظرى كان اهتمامها الأساسى موجها إلى بيان الجوانب الفنية للتكنيكات الشعرية المستخدمة في بناء القصيدة لا إلى الفلسفات النظرية الكامنة وراء هذه التكنيكات ، أما في المواضع التي مالت فيها إلى الجانب التحليلي شيئا ما فقد حرصت على أن يكون التحليل محصوراً في إطار القضية المطروحة في كل موضع ، وبالقدر الذي يساعد على إضاءة هذه القضية وتوضيحها .

بقى أن أشير إلى أن "**الحداثة**" في عنوان الدراسة هي مقولة فنية وليست مقولة زمنية ، فالقصيدة الحديثة في نظر هذه الدراسة هي التي كتبت بمفهوم حديث للقصيدة ، وأسلوب حديث في كتابتها ، وليست هي التي كتبت في العصر الحديث ، فكم من قصائد كتبت في أقدم عصور الشعر العربي هي أقرب إلى مفهوم الحداثة من كثير مما يكتب في العصر الحديث من شعر .

وإذا كانت الدراسة قد أسقطت من اعتبارها تلك القصائد التي لا تمت إلى الحداثة إلا بالعصر الذي كتبت فيه ، فقد أسقطت من اعتبارها أيضًا تلك المحاولات المسرفة في الإغراب باسم الحداثة، والتي هي أقرب إلى

المغامرات الشكلية البهلوانية منها إلى محاولات التجديد الجادة، أسقطت الدراسة هذه المحاولات من اعتبارها على الرغم من اجتهادها في أن تكون غالبية نماذجها من أشد أشكال القصيدة العربية حداثة، وكان رائدها فى ذلك عاملين ؛ أولهما أن هذه النماذج لم تحظ بقدر كاف من الاهتمام يعادل ذلك القدر الذي حظيت به النماذج الأكثر كلاسيكية من القصيدة الحديثة، وثانيهما أن الفجوة الموجودة بين القصيدة الحديثة وقرائها إنما هى موجودة بين هذه النماذج وقرائها .

فإذا ما استطاعت هذه الدراسة أن تساهم على أى نحو في إقامة جسر على الفجوة القائمة بين القصيدة العربية الحديثة وجماهيرها ، فإنها تكون قد حققت ما تصبو إليه .

والله ولى التوفيق .

على عشري زايد

حول مفهوم القصيدة الحديثة

أولاً : القصيدة والمعاناة المزدوجة

القصيدة الحديثة نوع من الكشف والارتياد ، بمقدار ما هـــي نـــوع مـــن المعاناة المرهقة والجهد المضنى . إنها بالنسبة للشاعر مغامرة يحاول خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود ، وأن يكسبه معنى جديدًا غير معناه العادي المبتذل، ووسيلته إلى ذلك هي النفاذ إلى صميم هذا الوجود لاكتشاف تلك العلاقـــات الخفية الحميمة التي تربط بين عناصره ومكوناته المختلفة ، حتى تلك التـــي تبدو في الظاهر على أكبر قدر من التباعد والتنافر، وهو في سبيل وصولـــه إلى هذه العلاقات الخفية الحميمة بين عناصر الوجود كثـــيرا مـــا يتجـــاوز العلاقات الظاهرة المحسوسة والمنطقية بين هذه العناصر، تلك العلاقات التى لا تلتقط سواها النظرة العادية التي تقف عند ظواهر الأشياء ، بل إن الشاعر كثيرا ما يحطم هذه العلاقات الظاهرية المألوفة ، لتتحول عنـــاصر الوجـــود وأشياؤه إلى مجرد مفردات وأدوات في يديه يشكل بـــها عالمـــه الشـــعري الخاص ، أو يعيد بها صياغة العالم وفق رؤيته الشعرية الخاصـــة ، علـــى نحـــو يزيده عمقًا وثراء واكتمالا .

فعمل الشاعر – على حد تعبير شاعر وناقد أمريكى معاصر هو أرشـيبالد ماكليش – هو "أن يتصارع مع صمت العالم ، وما كان خلوا من المعنى فيـــه ويضطره أن يكون ذا معنى ، إلى أن يتمكن من جعـــل الصمـــت يجيـــب ، وجعل اللاوجود موجودًا" . وماكليش يعلق بهذه العبارة على أبيات اقتبســـها من قصيدة نثرية لشاعر صينى قديم هو "**لوتشى**" يحدد فيها مهمـــة الشـــاعر قائلا:

"نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً ، ونقـــرع الصمت لتجيبنا الموسيقى

إننا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الـورق ، ونسـكب طوفانًا من القلب الصغير بقدر بوصة" (١) .

وإذا كان هذا القول ينطبق على عمل الشاعر بصفة عامة ، فـهو أشـد انطباقا على عمل الشاعر المعاصر ، الذى يصارع اللاوجـود مـن حولـه ليجبره على أن يمنح وجودًا ، ويقرع الصمت لتجيبه الموسيقى ، كمـا قـال الشاعر الصينى القديم فى عبارته البارعة ، ولا شك أن هذا الـدور الـذي يقـوم به الشاعر نوع من المعاناة الباهظة ، أو نوع مـن "الصـراع" مـع اللاوجود .. ومع الصمت، ليمنحا وجودًا وموسيقى، وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال الجهد المضنى والمعاناة الصادقة، في سبيل إعادة اكتشاف الوجود، وإعادة صياغته ، فلم يعد الشاعر هو ذلك الملهم الذى يهبط عليـه الإلـهام الشعرى وهو في حالة أشبه بالغيبوبة، وإنما أصبح عليه أن يبـذل أخلـص الجهد وأضناه في سبيل استغلال تلك الموهبة الفذة التي منحه الله إياها، والتى تمكنه من النفاذ إلى صميم الوجود ورؤية مـا لا يـراه سـواه ، ومعانـاة الإحساس بنبض الوجود ، واستشعار أدق خلجاته ، والإخـلاص فـى هـذه المعاناة إلى أقصى مدى .. وأخيرًا تجسيد ذلك كله تجسيدًا فنيًا متمـيزًا فـي كيان فني خاص هو القصيدة . ولقد تغير مفهوم العبقرية وأخذت اسما آخـر هو "البراعة" أو "المهارة" ، هذا الاسم الذى يوحي بإتقان العمل والممارسـة.. أما "الجنون المقدس" و"الجنون الإلهي" و"الإلهام" التي تنسب إلى العبقرية فهي كلها غريبة على الأدب ، ولا تفيده شيئًا . ولكن الذي ليس غريبًا عليه هـو الإلهام الآخر، الذي هو الاهتمـام الجـاد بالأشـياء التـى تقـال، والـهيام

---

(١) أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى. دار اليقظة العربية، ومؤسسـة فرنكلين . بيروت ١٩٦٣ ص ١٧ ، ١٨ .

بالفكرة والعمل والعاطفة التي تخصنا . وهذا الإلهام يتطلب حرارة وعفوية وقريحة أدبية" (٢) .

وقد صور واحد من أنبغ شعرائنا العرب المعاصرين ، وهو الدكتور خليل حاوي بطريقته الشعرية المتفردة تلك المعاناة الباهظة التي يعانيها الشاعر في سبيل اقتناص العبارة الشعرية الحقيقية ، وكيف يصارع الأهوال، ويجتاز المخاطر من أجل تلك العبارة المتمنعة المدللة ، بكل ما تملكه من قدرة خارقة على تغيير الوجود ، وإعادة صياغته .

يقول الدكتور حاوى في مقطع "الريح" من قصيدته الطويلة "الناى والريح في صومعة كيمبردج" (٣) :

ولعل تخصب مرة أخرى ، وتعصف فى مدى شفتي العبارة

دربي إلى البدوية السمراء ، واحات العجين البكر ، والفجوات .. .

أودية الهجير

وزوابع الرمل المرير

تعصى .. وليس يروضها غير الذي يتقمص الجمل الصبور

وبقلبه طفل يكور جنة .. غيرُ الذي يقتات من ثمر عجيب

نصف من الجنات يسقط في السلال

يأتي بلا تعب حلال

نصف من العرق الصبيب

الشوك ينبت في شقوق أظافري ، الشوك في شفتي يُمْزَج باللهيب

في وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال

---

(٢) Benedetto Croce : La . Traduit Par D. Dryfus. Presses Universitaires de France . Paris 1951. P. 35. وانظر : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبى الحديث . ط٣ . دار النهضة العربية . مصر ١٩٦٤ ص٣٧٦ ، ٣٧٧ .

(٣) ديوان خليل حاوى . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ ص ١٧٥ وما بعدها .

نهضت تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال

تحدو ، تدور كما أشير بإصبعي

ولربما اصطادت بروقا في دهاليزي تمر وما أعي

وبدون أن أملي الحروف وأدعي

تحدو ، تدور ، تزوغ زوبعة طروب

وأرى الرياح تسيح ، تنبع من يديها منبع الريح المعطرة الجنوب

ومنابع الريح الطرية والغضوب

للريح موسمها الغضوب

* * *

وحدى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة

فى الرمل كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرارات الثقال بلا مرارة

فالشاعر في هذا المقطع الرائع من مقاطع القصيدة يجسد ذلك العناء المبدع الذى يتحمله الشاعر العظيم فى سبيل اقتناص العبارة الشعرية ، هذه المتمنعة المدللة التى "تعصى وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور".. ولكن الصبر والعناء وحدهما غير كافيين ، بل لا بد أن تسبقهما تلك الفطرة الشعرية الشفيفة النقية التى تماثل فى نقائها وشفافيتها سريرة الأطفال لابد أن يكون الشاعر "بقلبه طفل يكور جنة" وإذن فإن الشاعر العظيم الذى يستطيع أن يروض تلك العبارة الشَّموس هو ذلك "الذى يقتات من ثمر عجيب . نصف من الجنات يسقط فى السلال، يأتى بلا تعب حلال . نصف من العرق الصبيب" ، وليس هذا النصف الذى يسقط من الجنات فى السلال حلالا بدون تعب سوى تلك الومضة الإلهية المتوهجة التي يلقيها الله فى وجدان الشاعر، فيستطيع على ضوئها أن يرى الوجود رؤية جديدة، ثم

القدرة على الهيام بتلك الومضة والإخلاص فى معاناتها واحتضانها حتى تؤتى ثمارها الشهية .

أما النصف الثانى "العرق الصبيب" فهو ذلك الجهد المبذول فى معاناة الرؤية الشعرية وتجسيدها ، ولقد تفنن الشاعر أيما تفنن فى تصوير هذا الجهد.. فهو يخوض إلى العبارة الشعرية "واحات العجين البكر" بكل ما توحى به من القدرة على التشكيل البكر والصياغة المتفردة، و"أودية الهجير" و"زوابع الرمل المرير" و"الشوك ينبت فى شقوق أظافره" و"الشوك فى شفتيه يمرج باللهيب" .. وهو "في الرمل .. يخوض عتمته وناره" و"يشرب المرارات الثقال دون أن يشعر بالمرارة" .. فأية دروب مضنية تلك التى يجتازها إلى العبارة الشاعرة ؟!

ولقد تفنن الشاعر في تصوير تكل العبارة المتمنعة الشموس بمقدار ما تفنن في تصوير مدى المعاناة المبذولة في سبيل الظفر بها ؛ فهو يجسد هذه العبارة في صورة "بدوية سمراء" بكل ما تحمله هذه الصورة من بكارة الفطرة وحيويتها وتفجرها الهادر ، وهى شموس نافرة عصية لا يستطيع ترويضها غير الصبور الشديد الصبر ، وهى فى العنفوان "تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال" . وهى أخيرا تملك قدرات خارقة ، فإذا ما سيطر عليها الشاعر استطاع أن يغير بها الوجود ، فيجعلها "تحدو.. تدور.. كما يشير بإصبعه" ويجعل "الريح تنبع من يديها" .. إلخ .

وإذن فإن المعاناة والجهد المبذول ليس مجرد مسلمة نظرية ، وإنما هو يقين شعري يعيشه الشعراء . ومن قبل خليل حاوى عبر الشاعر الفرنسى بول فاليرى عن نفس اليقين بطريقته الخاصة "إن الآلهة تمنحنا مجاناً البيت الأول من الشعر ، ولكن علينا نحن أن نصنع الثاني" .

وفاليري من الذين يؤمنون بضرورة الجهد الجاد للعمل الشعري "لأن ما يتم بسهولة يتم بدوننا" على حد تعبيره (٤) .

(٤) انظر : Edmée de La Rochefoucauld: Paul Valéry. Editions Universitaires. Paris 1967. P. 57.

ولا شك أن القصيدة التي تتطلب من مبدعها بذل مثل هذا الجهد المضنى، لا يمكن أن تمنح ذاتها لقارئها بيسر وسهولة ، بل إنها تتطلب منه من الجهد والمعاناة الصادقة في سبيل استيعابها وتذوقها ما يعادل الجهد الذى يبذله الشاعر فى سبيل إبداعها ، فهى لا تقدم لقارئها تلك المتعة السطحية السهلة التى تسعى إليه دون أن يسعى إليها ، وإنما تقدم له نوعا من المتعة العميقة التي تتجاوز الحواس الخارجية وما تحققه من متعة سطحية عابرة ، لتنفذ إلى صميم القارئ وتهز وجدانه من الداخل بتلك النشوة الروحية الرائعة ، التي تهز أعماق الشاعر حين يعاني رؤياه الشعرية . ولم يعد الشاعر الحديث يهدف إلى إمتاع القارئ وإطرابه عن طريق تلخيص نتائج مغامراته له ، ووضعها بين يديه في أوزان مطربة تهدهد حواسه وتدغدغها ، وإنما أصبح هدفه الأول أن يهز قارئه ويقلقه ، وأن يدعوه إلى رؤية الوجود من زاوية أخرى غير تلك التى ألف أن يراه منها باستمرار ، وأن يقوده إلى مشاركته لذة الارتياد والكشف والمغامرة ، هذه اللذة التي تتضاعف وتعمق بمقدار ما فيها من جهد ومعاناة . وإذا كان قول بول فاليري السابق "إن ما يتم بسهولة يتم بدوننا" ينطبق أساسًا على عمل الشاعر ، فإنه ينطبق بنفس القدر على عمل القارئ .

ولكى يستطيع القارئ أن يواكب الشاعر في مغامراته تلك فإنه مطالب بأن يكون على وعي بطبيعة الرؤية الشعرية الحديثة من جهة ، وبطبيعة الأدوات الفنية التى يجسد بها الشاعر هذه الرؤية من جهة أخرى ، وبمقدار ما يتحقق للقارئ من هذا الوعي تزداد متعته بالقصيدة ، بل إنه بمقدار ما يبذل القارئ فى سبيل استيعاب القصيدة من جهد واع ومخلص يزداد عطاؤها ويتضاعف، لأن القصيدة الحديثة نوع من الإبداع المشترك بين الشاعر والقارئ، فهي لا تحمل معني محدداً وحيدًا ، والقارئ الجاد هو الذي يكسبها معناها، أو على حد قول بول فاليري "إن أشعارى تحمل المعني الذي يضفيه القارئ عليها ،

أما ما أعطيه أنا لها من معنى فلا ينطبق على غيري ولا يمكن أن يحتج به على أحد" (٥) ، ولا شك أنه بمقدار وعي القارئ وإخلاصه يعمق معنى القصيدة ويتضاعف عطاؤها الفني .

ولكن الشاعر كثيرًا ما يصاب بلون من الإحباط وخيبة الأمل ، حين يجد قارئه عاجزًا عن متابعته في مغامرته عبر المجهول ، قانعًا بانتظاره حتى يعود هو إليه بثمار تلك المغامرة جاهزة دانية ، والشاعر يعرف أن أشهى تلك الثمار هو المغامرة ذاتها ، وأن القارئ سيظل أبدًا عاجزًا عن الاستمتاع بهذه الثمار ما لم يوطن نفسه على أن يخوض مع الشاعر مغامراته بكل مخاطرها ، وبكل معاناتها .

وقد عبر واحد من شعرائنا المعاصرين عن هذا الشعور بالإحباط وخيبة الأمل الذى يعانيه الشعراء إزاء خمول قرائهم وعزوفهم عن مشاركتهم مغامرتهم الشعرية ، وذلك الشاعر هو "**صلاح عبد الصبور**" في قصيدته الطويلة "**رحلة في الليل**" حيث يقول فى المقطع الرابع من مقاطع تلك القصيدة ، المعنون بـ "**السندباد**" (٦) :

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوي الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

---

(٥) Ibid. P. 44 . Note marginale N. 3.

(٦) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى . دار الآداب . بيروت ١٩٥٧ ، ص ٤٠ ، ٤١ .

السندباد :

"لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق"

"إن قلت للصاحي : انتشيت ، قال : كيف ؟ "

"السندباد كالإعصار .. إن يهدأ يمت"

الندامى :

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

وعندما تعود .. نعدو نحو مجلس الندم

تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

والسندباد في تراثنا الشعبي هو رمز المغامر الجواب ، فهو أحد أبطال قصص "**ألف ليلة وليلة**" ، وقد قام بسبع رحلات مليئة بالمغامرات العجيبة ، صادف خلالها الكثير من العجائب والمخاطر ، وكان عقب كل رحلة يعود ليوزع على أصدقائه وندمائه ما جلب معه فى رحلته من كنوز ، ليعود بعد ذلك إلى رحلة جديدة ومغامرة جديدة ، ومن ثم فقد أصبح السندباد في شعرنا المعاصر رمزا للمغامرة والارتياد . والسندباد في قصيدة "**صلاح عبد الصبور**" ليس سوى الشاعر ذاته ، الذى يعاني تجربة الإبداع بين أكداس الورق التي تملأ الوساد ، وبين طلاسم الخطوط المتشابهة المختلطة ، والدخان الملتوي حوله كأخطبوط ، والعرق الناضح على جبينه من المعاناة والجهد ، وكلها صور وتجسيدات فنية لذلك المجهود الذي يبذله الشاعر في سبيل اقتناص العبارة الشعرية .

أما الندمان فليسوا سوى هؤلاء القراء الكسالى ، العزوفين عن المغـــامرة القانعين بملذاتهم الحسية الخاصة السطحية ، وانتظار السندباد الشاعر حتـــى يعود إليهم بثمار مغامرته الشعرية المضنية ، ولكن السندباد يدرك أنهم لـــن يستطيعوا أبدًا أن يستمتعوا بلذة هذه الثمار التى لم يشاركوا في اقتطافها، ولن يشعروا بهذه النشوة العميقة التي يشعر بها ما لم يعانوها بأنفسهم معـــه : "إن قلت للصاحي : انتشيت ، قال : كيف؟" . ولكن مع وضوح هذا اليقين لـــدى الشاعر السندباد فإنه لا يستطيع أن يكف عن المغامرة والإبداع ، فالإبداع هو تحقيق وجوده ، والسندباد إن كف عن المغامرة مات "السندباد كالإعصـار .. إن يهدأ يمت" .

وإذا كانت شكوى الشاعر من عجز قرائه عن متابعته هي أحـــد وجـــهي العملة فإن الوجه الآخر لها هو شكوى القراء أنفسهم من صعوبـــة القصيـــدة الحديثة وغموضها ، إلى الحد الذى تكاد تصبح فيه في بعض الأحيان عالمـــاً منغلقًا على الشاعر وحده . وقد يكون لقارئ القصيدة العربية الحديثة بعـــض العذر ، خصوصًا ذلك القارئ الذى تعود أن تقدم له القصيدة عالمًا مألوفًا له، قد سبق له التعرف على كائناته عشرات المرات حتى باتت مألوفة لديـــه لا تثير دهشته؛ فمثل هذا القارئ غالبًا ما يصادف في القصيدة الحديثـــة عالمـــاً غريباً لم يسبق له أن تعرف على كائناته ، وحتى ما سبق له التعرف عليـــه من هذه الكائنات تبدو له مرتبطة بعضها إلى بعض بعلاقات جديدة غريبـــة ، لم يسبق له أن عرفها أو ألفها ، بحيث يبدو هذا العـــالم الشـــعرى الخـــاص بالشاعر مباينا إلى حد كبير للعالم الواقعي الذي ألفه القارئ بمـــا فيـــه مـــن كائنات وأشياء ، ومن روابط وصلات محسوسة ومنطقية بين هذه الكائنـــات والأشياء أصبح من الصعب على القارئ أن يتجاوزها .

ولا شك أن هذا العالم الغريب غير المألوف للقارئ من ناحية ، والأدوات الفنية الغريبة التي يستخدمها الشاعر فى بناء قصيدته من ناحية أخرى يمثلان أبرز مكونات هذا الحاجز الذي يحول بين القارئ العربي والقصيدة الحديثة .

ثانيا : السمات العامة للقصيدة الحديثة

تتميز القصيدة الحديثة بمجموعة من السمات والخصائص العامة ، التي اكتسبت بعضها من طبيعة الرؤية الشعرية الحديثة ، وبعضها الآخر من طبيعة التكنيكات المستخدمة في بنائها وطريقة توظيف الشاعر لها ، ولعل من المفيد في تحديد مفهوم "القصيدة الحديثة" أن نتعرف على هذه السمات قبل أن نعرض بالتفصيل للأدوات والوسائل الفنية التى يستخدمها الشاعر في بناء هذه القصيدة .

ومن أبرز هذه السمات :

التفرد والخصوصية :

تهفو القصيدة العربية الحديثة إلى أن تكون كيانا فنيا متفردا ، لا يرتبط إلى سواه من تراثنا الشعرى القديم والمعاصر بغير تلك التقاليد الشعرية الفنية العامة ، التي تميز القصيدة باعتبارها جنسا أدبيا عن سواها من الأجناس الأدبية الأخرى ، ومن ثم فإن القصيدة الحديثة لا يمكن تصنيفها تحت أى غرض من الأغراض الشعرية العامة التي انحصر فيها تراثنا الشعرى القديم من مدح وفخر وهجاء ورثاء ووصف وغزل (٧) .. لأن هذه القصيدة لا

(٧) تنبغي الإشارة هنا إلى أن نقادنا العرب القدامى يتحملون قسطا كبيرا من مسئولية انحصار القصيدة العربية القديمة في هذه المجموعة المحدودة من الأغراض ، ومن افتقارها فى مجملها إلى سمة التفرد والابتكار ؛ فقد فرضوا على الشاعر العربي القديم لونا صارما من الاتباعية ، بحيث لا يخرج عن الأغراض والموضوعات العامة التى تناولها الشعراء السابقون من ناحية ، ولا يحيد عن المناهج والأساليب الشعرية التي انتهجوها من ناحية أخرى ، فنحن نجد ناقدا كقدامة بن جعفر لا يكتفى بتحديد الأغراض العامة التي يدور في فلكها الشعراء بل يتجاوز ذلك إلى تحديد المعاني الجزئية التي يدور حولها كل غرض من هذه الأغراض ؛ فيحدد لغرض المدح مثلا أربع صفات إذا مدح بها الشاعر كان مصيبا ، وإن تجاوزها كان مخطئا ، وهذه الصفات الأربع هى العقل والشجاعة والعدل والعفة ، وتحت هذه الصفات العامة تندرج مجموعة من الصفات الفرعية . ولا يكتفي قدامة بهذا كله بل يحدد للشعراء الطوائف التي تمدح بكل صفة من هذه الصفات (انظر : قدامة بن جعفر : نقد الشعر شرح وضبط الأستاذ محمد عيسى منون . المطبعة المليجية . القاهرة ١٩٣٤ . ص ٣٩ وما بعدها) . بل لقد بلغ الإسراف فى هذا الاتجاه حدا جعل ناقدا =

تريد أن تحصر نفسها في مجموعة من الأغراض المتناهية ، التى تمثل قيدا صارما على قدرات الشاعر الإبداعية ، ورغبته في الانطلاق إلى آفاق التفرد والارتياد والابتكار .

إن الشاعر الحديث يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعا بكرا ، ورؤية شديدة التفرد والخصوصية للوجود ، ومن ثم فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى الوجود من زاوية لم يسبق لأحد قبله أن نظر إليه منها ، وأن يعالج هذه الرؤية الخاصة بطريقة فنية متفردة ، تفتح أعيننا على جوانب وأبعاد خفية لم تكن لندركها لو لم يفتح الشاعر أعيننا عليها ، وتجعلنا نحس أن هذا العالم الغريب الذى تقدمه لنا القصيدة هو من إبداع الشاعر وابتكاره ، حتى ولو كانت مفرداته مستمدة من الوجود الواقعي ، لأن الشاعر يعيد صياغة هذه المفردات على نحو خاص يجعل هذا الكيان الجديد المؤلف من هذه المفردات كيانا خاصا منتميا إلى الشاعر أكثر من انتمائه إلى عالم الواقع الذى استمد منه الشاعر مفردات هذا الكيان الجديد وعناصره . وبمقدار خصوصية هذا الكيان الجديد وانتمائه إلى الشاعر ترتفع القيمة الفنية للقصيدة، وبمقدار ابتعاد القصيدة عن أن تكون صورة حرفية للواقع تقترب من مفهوم الحداثة .

= واسع الأفق بالقياس إلى عصره كابن قتيبة يذهب إلى أنه "ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين .. فيقف على منزل عامر ، ويبكى عند مشيد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذبة الجواري ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار" (ابن قتيبة: الشعر والشعراء . ضبط وتعليق السيد محمد بدر الدين النعساني . مكتبة الخانجى . مصر . ١٣٢٢ هـ ، ص ٧). ولا يتوقع بالطبع في ظل مثل هذه التقاليد الاتباعية الصارمة أن تكون سمة "التفرد والخصوصية" من السمات التي تتصف بها القصيدة العربية القديمة ، وإن كان شعراؤنا القدامى لحسن الحظ لم يلتزموا كثيرا بهذه التقاليد الصارمة .

فحين نقرأ قصيدة "النهر العاشق" [٨] للشاعرة العراقية نـــازك الملائكـة نحس أن هذا النهر من إبداع الشاعرة ، وأنه نهر خاص بها ، على الرغـــم من أن القصيدة تدور حول حادثة واقعية هى حادثة الفيضان الـــذى أغـرق بغداد عام ١٩٥٤ ، ولكن الشاعرة تناولت الحادثة من زاوية خاصة متفردة ، لم يعد النهر من خلالها مجرد نهر عات مدمر يغرق طوفانه المدينة ، وإنمـا أصبح عاشقا حانيا ومحموما في الوقت ذاته ، يحتضن المدينة بحبه العـــارم المدمر . تقول نازك :

أين نمضي ؟ إنه يعدو إلينا
راكضا عبر حقول القمح ، لا يلوى خطاه
باسطا في لمعة الفجر ذراعيه إلينا
طافرا كالريح .. نشوان .. يداه
سوف تلقانا ، وتطوى رعبنا أني مشينا

* * *

إنه يعدو .. ويعدو
وهو يجتاز بلا صوت قرانا
ماؤه البنى يجتاح ، ولا يلويه سد
إنه يتبعنا لهفان أن يطوى صبانا
في ذراعيه ، ويسقينا الحنانا

* * *

لم يزل يتبعنا .. متبسما بسمة حب
قدماه الرطبتان
تركت آثارها الحمراء في كل مكان
إنه قد عاث في شرق وغرب
فى حنان

* * *

(٨) نازك الملائكة : شجرة القمر . دار العلم للملايين . بيروت . ومكتبة النهضـــة . بغــداد ١٩٦٨ . ص ١٣٥ .

أين نعدو ؟ وهو قد لف يديه

حول أكتاف المدينة

إنه يعمل فى بطء وحزم وسكينة

ساكبا من شفتيه

قبلا طينية .. غطت مراعينا الحزينة .. ..

النهر في هذه القصيدة ليس هو ذلك النهر الذي أغرق بغداد وإنما هو ذلك العاشق الملهوف الواله ، الذي يركض محموما نحو محبوبته عبر حقول القمح ، لا يلوى خطاه ، وطوفانه الذي يحاصر المدينة ليس طوفانا وإنما هو أذرع حانية تلتف حول أكتاف المدينة في حنان مدمر ، والمياه التى تغطى الحقول لم تعد مياها ، وإنما هى قبل طينية تغطى المراعى الحزينة . ومن هنا أصبحت القصيدة كيانا فنيا متفردا ينتمي إلى عالم نازك الملائكة الشعري، وإلى رؤيتها المتفردة أكثر من انتمائه إلى حادثة الفيضان الذى أغرق بغداد .

وإذا ما نظرنا إلى طبيعة تلك الرؤية التى أكسبت القصيدة هذا اللون من التفرد والخصوصية فسوف نجدها رؤية خاصة لا تقف عند العادى والمبتذل، فهى لا ترى في الفيضان مجرد كارثة مدمرة تخرب المدينة ، وإنما هي نوع من الوله الغريب، والحب القاسي المحموم الذي يمتزج فيه الحنان بالقسوة، والدمار بالعطاء المخصب ، ومن خلال تفاعل هذه المشاعر المتناقضة ينمو بناء القصيدة ويتطور ، وتنشأ علاقات جديدة بين عناصر هذا البناء التي لا يبدو بينها في الواقع أى صلات ، وتصبح هذه العلاقات على غرابتها مشروعة وطبيعية في ضوء هذه الرؤية الجديدة ، وفي إطار هذا البناء الجديد ، فلا نستغرب أن يكون للنهر يدان يحتضن بهما المدينة ، ولا أن تكون مياهه قبلا تغطى المراعي الحزينة ، ولا أن تكون له قدمان رطبتان تتركان آثارهما في كل مكان، ولا أن يتبع ضحاياه في لهفة يمتزج فيها

الحنان بالتدمير، بل لا نستغرب أن يستحيل هذا الدمار – في رؤية الشاعرة- إلى نوع من العشق الواله . فكل هذه العناصر التي بينها في الواقع من التباعد – بل من التنافر – ما يجعل من المستحيل على غير الرؤية الشعرية النافذة أن تكشف – أو تبدع – بينها أى نوع من العلاقات ، قد استطاعت الشاعرة أن تمزج بينها وتبدع بينها علاقات ليست أقل مشروعية ولا أقل عمقًا من العلاقات الحسية التي تربط بين الأشياء في الواقع المحسوس .

من هنا تكتسب القصيدة الحديثة خصوصيتها وتفردها ، ولا تكون مجرد تكرار لما سبق قوله مئات المرات بطريقة أخرى .

التركيب :

نتيجة لطبيعة الرؤية الشعرية في القصيدة الحديثة من ناحية ، ولتنوع الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر في تجسيد هذه الرؤية ، وطريقة استخدامه لها من ناحية ثانية ، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كيانًا متفرداً خاصًا من ناحية أخيرة – أصبح بناء هذه القصيدة على قدر من التركيب والتعقيد يقتضي من قارئها نوعًا من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة، التي لا تقف عند حدود الإلمام بالتقاليد الشعرية لموروثه ، ولا حتى بالتقاليد الأدبية العامة التى تحكم الأجناس الشعرية والنثرية على السواء من مسرحية ورواية وقصة قصيرة إلى جانب القصيدة ، وإنما لابد أن تتسع هذه الثقافة لتشمل نوعًا من الإلمام بالفنون الأخرى غير الأدب ، لأن القصيدة الحديثة لم تعد تكتفي بالاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة ، وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد ، ولم تقف القصيدة الحديثة عند حدود الفنون الأدبية الأخرى تستعير منها ، وإنما تجاوزت ذلك إلى الاستعارة من الفنون غير الأدبية كالسينما والتصوير والموسيقى وغيرها

من الفنون ، بحيث أصبح بناؤها الفنى على قدر من التركيب والتعقيد يعادل ما فى رؤية الشاعر الحديث من تركيب وتعقيد .

فلجوء الشاعر الحديث إذن إلى مثل هذا البناء المركب المعقد ، واستخدامه لمثل هذه الأدوات والتكنيكات الغريبة ليس نوعا من الحذلقة الفنية، وإنما هو استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التى لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا ، وإنما أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط ، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة ، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناء فنى في مثل تشابكها وتعقيدها ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة .

صحيح أن بعض النماذج الحديثة تسرف في التركيب والتعقيد دون أن يكون ثمة داع لذلك ، ودون أن يكون وراء هذا التعقيد المسرف رؤية شعرية على قدر من العمق والرحابة يستدعى مثل هذا التعقيد ، ومن ثم فإن الجهد المبذول من القارئ فى سبيل استيعاب هذه النماذج يكون جهدا ضائعا سدى ، ومثل هذا التعقيد فى العادة يكون ناشئا عن ضعف التأليف والتركيب وليس عن التركيب في ذاته ، وغالبا ما تكون الرؤية الشعرية فى مثل هذه القصائد على قدر من التشوش والتفكك والضحالة ، ويكون مثل هذا التعقيد ستارا يستر به الشاعر ضحالة رؤياه وخواءها ، فهو لا يعكس أكثر من نزعة مراهقة إلى استعراض المهارات التكنيكية واللعب بها بدل الإخلاص الصادق في معاناة الرؤيا الشعرية ومحاولة تحقيق التلاحم والتكامل والامتزاج بين عناصرها وتجسيدها في أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لها .

وصنيع مثل هؤلاء الشعراء أشبه ما يكون بصنيع شعراء البديع الذين ولعوا بإثقال شعرهم بالحلى والزخارف البديعية في تراثنا القديم ، حتى تحول شعرهم إلى نماذج للعب بالكلمات ، أو استعراض المهارات اللغوية ، دون

أن يكون وراء ذلك كله رصيد حقيقي من المعاناة يريدون إيصاله إلى القارئ من خلال هذه الأشكال الفارغة من المحتوى الفني الحقيقى .

وتنبغي الإشارة في النهاية إلى أن درجة التركيب في القصيدة الحديثة تتفاوت بتفاوت خط الرؤية الشعرية التي تجسدها القصيدة من التركيب والتعقيد، فعلى حين نجد بعض القصائد على قدر من بساطة التركيب - إذا صح هذا التعبير - لا يصعب معه على القارئ إدراك طبيعة العناصر التي يتألف منها هذا التركيب ، ونوعية العلاقات والروابط التي تؤلف بين هذه العناصر ، نجد بعضها الآخر يبلغ درجة من التركيب والتعقيد تحتاج إلى جهد حقيقي من القارئ ليدرك طبيعة هذا التركيب ونوعية العلاقات بين عناصره . وعلى أية حال فإن طبيعة الرؤية الشعرية هي التي تحدد طبيعة الإطار الفني الملائم ، وحظه من التركيب والتعقيد .

الوحـــدة :

على الرغم من أن القصيدة الحديثة تتركب - سواء على مستوى نسيجها النفسي والشعوري ، أو على مستوى بنائها الفني - من مجموعة من العناصر والمكونات المتنوعة ، والمتنافرة في بعض الأحيان ، فإن ثمة وحدة عميقة تؤلف بين هذه العناصر ، وتنصهر فيها هذه المكونات المتناثرة المتنافرة لتصبح كيانًا واحدًا متلاحمًا متجانسًا ، لا تفكك فيه ولا تنافر . وهذه الوحدة تنسحب على العناصر الشعورية والنفسية والفكرية التي يتألف منها نسيج القصيدة الشعوري بمقدار ما تنسحب على الأدوات والتكنيكات الفنية التي يتألف منها بناؤها الفني ، فكل هذه الأشياء في القصيدة الحديثة تمتزج وتتلاحم وتتكامل فى كيان واحد متماسك .

ولقد كانت وحدة القصيدة من أول ما اهتم به رواد التجديد عندنا من سمات الحداثة في القصيدة العربية ، وقد تجلى هذا الاهتمام في كتابات مطران والعقاد وشكرى في مقدمات دواوينهم وفي كتبهم النقدية كما تجلى في

أعمالهم الشعرية (٩) ، وقد اعتبر هؤلاء الرواد وحدة القصيدة مقياسًا من أهم المقاييس التى يقومون بها شعر معاصريهم ليبينوا مدى حظه من الحداثة ، وكثيرًا ما كان حماسهم لهذه الوحدة يدفعهم إلى نوع من التشدد والصرامة في تطبيقها على شعر معاصريهم ، بحيث إذا وجدوا قصيدة من القصائد يمكن تقديم بعض أبياتها على بعض اعتبروا هذا إخلالا بالوحدة في القصيدة يستحق اللوم والمؤاخذة . ولقد كان من أبرز المآخذ التي أخذها العقاد في "الديوان" على شوقي أن بعض قصائده يمكن إعادة ترتيبها بتقديم بعض أبياتها على بعض ، وقد حاول إعادة ترتيب أبيات هذه القصيدة التى كتبها شوقي في رثاء مصطفى كامل ، حيث عرضها أولا كما كتبها شوقي، ثم عرضها مرة ثانية بعد أن غير فى ترتيبها، بحيث جاءت "على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأها القارئ المرتاب ، ويلمس الفروق بين ما يصلح أن يسمى قصيدة من الشعر ، وبين أبيات مشتتة ، لا روح فيها ولا سياق ، ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها " (١٠) .

والحقيقة أن قصيدة شوقي لم تكن بمثل هذا التفكك الذي حاول العقاد أن يتهمها به ، والحقيقة أيضا أن وحدة القصيدة ليست بمثل هذه الصرامة التي ترفض إمكان تقديم بيت من أبيات القصيدة أو تأخيره ، كما سنوضح بعد قليل ، ولكننا إذا ما نحينا جانبا هذه النزعة المتحاملة في كلام العقاد عن ظاهرة التفكك في شعر شوقي – وفي موقفه من شوقي عمومًا – فإنه يبقى لنا منه ذلك الإدراك الموضوعي الواعي لضرورة ترابط أجزاء القصيدة وعناصرها ، ونعيه على القصيدة المكونة من مجموعة من الأبيات المفككة المستقلة ، وعلى الذين "يحسبون البيت في القصيدة جزءًا قائمًا بنفسه ، لا

---

(٩) انظر د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث . ص ٤٠٩ وما بعدها ، والمراجع المبينة به .

(١٠) عباس محمود العقاد بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني : الديوان . الطبعة الثالثة (جزآن متصلان). دار الشعب – القاهرة (بدون تاريخ) ص ١٢٢ .

عضوا متصلا بسائر أعضائها ، فيقولون أفخر بيت وأغزل بيـــت وأشـــجع بيـــت ، وهذا بيت القصيد ، وواسطة العقد ، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها ، وهذا أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيـــدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة ؛ فكأنما القريحة التـــي تنظم هذا النظم وبصات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريـــك كل جانب ، وينير لك كل زاوية وشعبة ، أو كأنما هي ميدان قتال فيه ألـــف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية ، ولقد كـــان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيه حياة" (١١) .

ويعد هذا الكلام الذى كتب في بداية العقد الثالث من القرن العشـــرين من أنضج ما كتب عن وحدة القصيدة في نقدنا العربي الحديث ، وقد تـــأثر بدعوة العقاد وأقرانه تلك كثير من الشعراء والنقاد والمثقفين عمومـــا حتـــى أصبحت سمة من أبرز سمات الحداثة في القصيدة العربية الحديثة .

ولكنه ينبغي تقرير أن الوحدة العضوية في القصيدة ليست فـــي وضـــوح وصرامة الوحدة في المسرحية والرواية اللتين تتسلسل أحداثهما ومواقفـــهما في ترابط وتماسك يضفي على البناء العام لكل منـــهما لونـــا مـــن الوحـــدة الصارمة الوثيقة ، بحيث لو قدم منظر من مناظر المسرحية أو حـــدث مـــن أحداث الرواية أو أخر عن موضعه لأصاب ذلـــك بناءهـــا العـــام بـــالخلل والاضطراب ، أما وحدة القصيدة فهى على قدر من المرونة لا يرفض إمكان تقديم بيت من أبيات القصيدة أو مقطع من مقاطعها علـــى ســـواه ، دون أن يكون فى ذلك إخلال بالوحدة ، ما دام ثمة نوع من الوحدة الشعورية والفنيـــة يضم هذه الأبيات والمقاطع بعضها إلى بعض (١٢) .

(١١) السابق ١٣١ ، ١٣٢ . والوبصات : الومضات .

(١٢) انظر : النقد الأدبي الحديث . ص ٤١١ . بل إن الوحدة العضوية في المسرحية والرواية ذاتـــهما لـــم تعد بمثل ما كانت عليه من الصرامة والرسوخ ، خصوصا في الاتجاهات الروائية والمسرحية الحديثة =

وإذا كان حماس رواد التجديد الأوائل في شعرنا ونقدنا الحديث لوحدة القصيدة قد دفعهم إلى نوع من التشدد في تطبيقها ، فإن حماسهم لم يلبث أن ارتد إلى لون من الاعتدال والموضوعية ، بل إنهم في الوقت الذي كانوا يتشددون فيه على المستوى الإجرائي في تطبيقهم لمقياس الوحدة على شعر معاصريهم كان كلامهم النظري عنها أكثر اعتدالا وموضوعية ؛ ففي الوقت الذي نجد فيه العقاد يتشدد – على المستوى الإجرائي – في تطبيق مقياس الوحدة على شعر شوقي إلى حد التعسف ، نراه على المستوى النظرى يقول مثل هذا الكلام الموضوعي المعتدل "إننا لا نريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشع الخاطر في القصيدة ، ولا ينفرد كل بيت بخاطر فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة" (١٣) .

أما في الأشكال الأكثر حداثة من القصيدة العربية فقد أصبحت الوحدة أكثر خفاء ودقة ، نتيجة لخفاء ودقة العلاقات التي تربط بين عناصر القصيدة ومكوناتها ، بحيث أصبح من المشروع في إطار هذه الوحدة إمكان تقديم بيت على بيت أو مقطع على مقطع ، بل لقد تجاوز الأمر ذلك إلى جواز وجود نوع من التباعد الظاهري بين بعض أجزاء القصيدة وبعضها الآخر ، إذا كان مثل التنافر موظفًا توظيفًا إيحائيًا ، وإذا كان ثمة نوع من الوحدة العميقة الخفية يضم كل هذه العناصر المتنافرة في الظاهر ، ويصهرها في كيان نفسي وفني واحد .

= التى لم تعد تعطى الحدث الخارجي وتسلسله ما كان له من أهمية من قبل ؛ حيث أصبح من الممكن في ظل هذه الاتجاهات أن تكتب مسرحية أو رواية دون أن تعتمد على أحداث خارجية ذات بال ، بل أصبح كسر التسلسل الطبيعي للأحداث والترابط المنطقى بينها تكنيكا فنيا من تكنيكات هذه المسرحيات والروايات التي لم تعد خاضعة لتلك الوحدة الظاهرية المحسوسة الصارمة ، وإنما أصبحت خاضعة لنوع من الوحدة أكثر خفاء ودقة .

(١٣) الديوان . ص ١٤١ .

ولقد كان شعراء الرمزية هم رواد هذا الاتجاه ، حيث كـانوا ينتقلـون فـي قصائدهم من فكرة إلى فكرة أو من خاطر إلى خاطر دون أن يكون بينهما ترابط منطقي ، وذلك بهدف إثارة عنصر المفاجأة ، رغبة في تقوية الجانب الإيحـائي في قصائدهم ، دون أن تفقد هذه القصائد وحدتها الخفية العميقة (١٤) .

وفي إطار هذه الوحدة عندهم لا بأس من أن يجتمع الشيء مع أشد الأشـياء تباعدًا عنه وتنافرًا معه ، مادامًا يتآزران على إحداث أثر نفسى واحد ، وبـث إيحاء واحد ، وهذا ما عبر عنه الشاعر الرمزي الفرنسى الكبير شارل بودلـير في قصيدته " تراسلات Correspondances" (١٥) التي يقول فيها :

الطبيعة معبد ، الدعائم الحية فيه
يصدر عنها فى بعض الأحيان همهمات مبهمة
يسير المرء فيها عبر غابات من رموز
ترمقه بنظرات رفيقة
وكأصداء طويلة تختلط من بعيد
في وحدة معتمة عميقة
رحيبة كالليل وكالضوء
تتجاوب العطور والألوان والأصوات

ولقد تأثرت القصيدة العربية الحديثة بمثل هذه النزعة، بحيث لم يعد نادرًا أن نجد القصيدة تجمع بين أشياء بينها من التباعد والتنافر الظاهريين أكثر مما بينها من الترابط ، ومبالغة في هذا الاتجاه فإننا كثيرا ما نجد الشـاعر يسـقط أدوات الربط اللغوي بين أجزاء القصيدة ، حتى لتبدو القصيدة في بعض الأحيان أشـبه ما تكون بمجموعة من العبارات والجمل المفككة المستقلة ، الواقعـة بذاتها في

---

(١٤) انظر النقد الأدبي الحديث . ص ٤٠٧ .

(١٥) Charles Baudelaire : Les Fleurs du Mal. Ed. Club de Libraires de France, 1959. P. 38.
وانظر : النقد الأدبي الحديث . ص ٤٢٦ .

الفراغ ، ولكن يكون هناك رباط وثيق خفي يضم شتات هذه الأجزاء المتنافرة في كيان واحد شديد التماسك [١٦] .

وفي بعض الأحيان تتركب الرؤية الشعرية في القصيدة من مجموعة من الأبعاد التي يتميز بعضها عن بعض إلى حد ما دون أن تفقد ترابطها وتلاحمها الكلي ، فتجيء مثل هذه القصيدة مؤلفة من مجموعة من المقاطع التي تتمتع بلون من الاستقلال – كثيرًا ما يؤكده الشاعر بإعطاء كل مقطع منها عنوانًا خاصًا في إطار الوحدة العميقة الوثيقة التي تتعانق في إطارها كل الأبعاد ، وتمتزج كل المقاطع . وهذا واضح في القصائد الطويلة التى أصبحت تمثل القدر الأكبر من نتاج الشعر الحديث ، وقد سبق أن اقتبسنا نصوصًا من قصيدتين من هذا القبيل، وهما قصيدتا "الناى والريح فى صومعة كيمبردج" لخليل حاوى و"رحلة في الليل" لصلاح عبد الصبور .

فالقصيدة الأولى منهما تتألف من ستة مقاطع تحمل أربعة عناوين خاصة هي على التوالي :

١ – في الصومعة . ٢ – الناي . ٣ – الريح .

٤ – الناسك . بينما اكتفى في تمييز المقطعين الثاني والسادس بإعطائهما أرقامًا خاصة .

أما القصيدة الثانية "رحلة في الليل" فهى تتألف أيضا من ستة مقاطع يحمل كل منها عنوانا خاصاً ، والعناوين الستة على التوالى هى :

١ – بحر الحداد . ٢ – أغنية صغيرة . ٣ – نزهة الجبل .
٤ – السندباد . ٥ – الميلاد الثانى . ٦ – إلى الأبد .

ولم يحل هذا التمييز الظاهرى بين مقاطع كلتا القصيدتين دون وجود نوع من الوحدة الخفية العميقة التي تضم هذه المقاطع كلها وتربط بينها بأوثق الروابط.

---

(١٦) سنتعرض لهذه القضية بشيء من التفصيل عند الحديث عن لغة القصيدة الحديثة .

وإذا ما أخذنا قصيدة الدكتور خليل حاوي(١٧) نموذجًا ، فإننا نجـد مقاطعـها كلها تدور حول محور واحد هو الصراع والتفاعل في ذات الشاعر بين بعدين متعارضين يتجسدان في مجموعة من الرموز المتشابكة المتآزرة . ويتمثـل أول البعدين في كل ما هو ثابت وراسخ وجامد في حياة الشاعر ، بينما يتمثل ثانيهما في رياح التغيير الهادرة التي تعصف حوله في عرامة .

وقد تجسد البعد الأول في مجموعة من الرموز الفنية ، منـها "الصومعـة" ، حيث يعكف الشاعر على أبحاثه العلمية – ولقد يكون من المفيد أن نعـرف أن الشاعر كتب هذه القصيدة وهو يعد للحصول علـى الدكتـوراه مـن جامعـة "كيمبردج" – منكبًا على أقلامه وأوراقه العتيقة ، وحيث الثبات والرسوخ يحيـل من في الصومعة إلى مجموعة من "النساك" ، "واللحم المقدد" . ومـن الرمـوز التي تجسد فيها البعد الأول "الناي" بكل ما ارتبط به من إيحاءات الأسى الراسخ. ثم الأسرة ؛ ممثلة في الأب الذى ينتظره في صبر – مع أمه – ليحمل عنه هـم البيت الثقيل ، وصاحبته التي تنتظره معهما هناك ، والتي لا تفكر إلا فيـه ولا تحلم إلا به حتى ييبست على اسمه ، ومص دماءها شبحه ، وقد تموت انتظـارًا قبل أن يعود إليها . ثم ذلك الناسك المخذول في رأسه – الذي تكون من طـول عكوفه في الصومعة ناحية ، ومن تراثه العريق في الحكمة من ناحية أخـرى – وهذا الناسك لا يفتأ يلاحقه بنصائحه وتحذيراته من الاندفاع فى رياح التغيـير بكل ما فيها من مخاطر وعدم تبصر . وأخيرًا ذلك الواقع الحضارى والسياسـى المتخلف الذي يعيشه وطنه العربي ، بكل ما فيه من تجزؤ وتفتت ، وما يعيـش على ثراه من نماذج بشرية مشوهة التكوين تكرس هذا الواقع المتخلف المتفسـخ لأنها لا تستطيع العيش إلا في ظلاله .

---

(١٧) تراجع القصيدة في "ديوان خليل الحاوي" ص ١٦٧ – ١٨٩ .

ولقد امتزجت هذه الرموز وتفاعلت لتعكس من خـــلال نموهـــا وترابطـــها وتفاعلها هذا البعد من بعدي الرؤية الشعرية في هذه القصيدة ، وعلى الرغم من أنها تمثل في مجموعها بعدًا واحدًا ، أو طرفًا واحدًا من طرفي الصراع، فإنـــها لم تبرأ من وجود نوع من الصراع فيما بينها ، لأن الثبات إذا كان يعنـــي فـــي جانب من جوانبه التخلف والجمود ، فإنه يعني في جانب آخر العراقة والأصالة والرسوخ، ومن ثم فإننا نجد نوعا من الصراع بين رموز هذا البعـــد الواحـــد ، ومن خلال هذا الصراع والتفاعل المستمر تنمو الرموز وتتشابك ، وتنمو معـــها وحدة القصيدة وتقوى .

أما البعد الثاني في القصيدة "التغيير" فإن الشاعر يرمز إليه برمزين أساسـيين هما : "الريح" و"البدوية السمراء" التي يرمز بها إلى العبارة الشـــعرية الخلاقـــة البكر ، التي تملك القدرة على التغيير والعصف بكل ما هو متخلف ومتفسخ فـــي وجود الشاعر ، وهذان الرمزان بدورهما يمتزجان امتزاجا شديدا ويتكـــاملان ، فالريح تنبع من بين يدي العبارة الشعرية البكر ذات الطاقات الخارقة .

وعلى الرغم من قلة عدد الرموز التي جسد بها الشعر هذا البعـــد الثـــاني ، بالقياس إلى تلك التي جسد بها البعد الأول ، فإنه قد أسبغ عليها مـــن الفاعليـــة والإيجابية ما جعلها تقوم ندًا لرموز البعد الأول على كثرتها ، بل تكاد تنتصـــر عليها فى ذلك المقطع الرائع الذى يحمل عنوان "الريح" وهـــو أطـــول مقـــاطع القصيدة الستة ، بل إنه وحده يكاد يتجاوز في الطول المقاطع الخمسة الأخـــرى مجتمعة ؛ ففي بداية ذلك المقطع نجد الشاعر مهمومًا بالاستجابة لنداء التغيـــير ، متلهفًا إلى العزيمة التي يستطيع بها أن ينشق عن كل الرموز التي تربطه بواقعه الثابت ، بكل ما في هذا الانشقاق من آلام "أطأ القلوب وبينها قلبي ، وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارة" ، وهنا تخطر في رؤياه العبارة الشعرية البكـــر ، البدوية السمراء بكل ما يحيط بدروب الوصول إليها من مخاطر ومعاناة ، وفـــي نفس الوقت بكل ما تملكه من طاقة خارقة على التغيير ؛ فمنها تنبع الريح التـــي

تمتلك جوع مبارد الفولاذ لتمحو هذه الحدود المتحجرة التي تمزق التراب العربي إلى مجموعة من الأجزاء المتناثرة ، وتعود الأرض بكرًا خصيبة كما كانت في بدء الخليقة ، أما النماذج الإنسانية المتفسخة فإنه يوكل ريح الرمل بها لتعجنها ، وينتهي المقطع الرائع ورموز التغيير المتجدد تكاد تنتصر على التخلف والجمود .

ولكن القضية ليست بهذه البساطة ، والصراع لم يكن ليحسم بهذه السهولة ، فإذا كانت رموز التغيير تمتلك مثل هذه الفاعلية ، فإن الثبات ليس دائماً جموداً وركوداً ، وإنما هو في الوقت ذاته في بعض جوانبه عراقة وأصالة ، ولبعض رموز هذا الثبات من القوة والرسوخ ما يحول دون حسم الصراع بهذه السهولة لصالح البعد الآخر ، ومن ثم فإن القصيدة تنتهي ورموز الثبات تكاد تحقق نوعا من الانتصار في الصراع ، فإذا كانت القصيدة بدأت وبين الشاعر والباب الذى يقود إلى عالم الانطلاق والتغيير :

.. أقلام ومحبرة ، صدى متأفف ، كوم من الورق العتيق

هم العبور ، وخطوة أو خطوتان إلى يقين الباب ، ثم إلى الطريق

فإنا تنتهي وقد تضخمت هذه الحوائل وازدادت ، فإذا هى :

.. صحراء من الورق العتيق ، وخلفها واد من الورق العتيق

وخلفها عمر من الورق العتيق .

ومن خلال الصراع والتفاعل المعقدين بين رموز البعد الأول بعضها وبعض من ناحية ، ثم بينها وبين رموز البعد الثانى من ناحية أخرى ينمو بناء القصيدة، وتتشابك أجزاؤها وعناصرها وتترابط ، وتتأكد من خلال ذلك وحدتها وتقوى، رغم ما توحى به العناوين المستقلة للمقاطع من تمايز هذه المقاطع واستقلال بعضها عن بعض .

وهكذا نجد أن وحدة القصيدة الحديثة لا تقف عند حدود وحدة المشاعر والأفكار التي تتألف منها الرؤية الشعرية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى وحدة الأدوات

والتكنيكات الشعرية المستخدمة في تجسيد هذه الرؤيـــة ذات الأبعـــاد المتعـــددة المترابطة. كما نجد أن هذه الوحدة موجودة بأعمق صورها وأوثقها حتى في تلك القصائد التي تبدو في الظاهر متفككة الأجزاء مستقلة المقاطع .

بل إن هناك من المحاولات الحديثة ما يهدف إلى تحقيق نوع مـــن الوحـــدة بيـــن ديوان كامل وليس بين عناصر قصيدة واحدة ، وقد يتألف مثل هذا الديوان من مجموعة من القصائد المتكاملة أو من مجموعة من المقاطع التى يمكـــن أن تشكل في مجموعها قصيدة واحدة طويلة تمتد على طول الديوان ، ومن نمـــاذج هذه المحاولات دواوين "يوميات امرأة لا مبالية" لنزار قبانى ، و"حـــوار عـــبر الأبعاد الثلاثة" لبلند الحيدري ، و"الذي يأتي ولا يأتي" لعبد الوهـــاب البيـــاتي ، و"بيادر الجوع" لخليل حاوي ، و"مأساة الحياة وأغنية الإنسان" لنازك الملائكـــة ، وغيرها.

إلا أنه لا ينبغى أن نتوقع أن تكون الوحدة فى مثل هذه الأعمال فى مثل قـــوة الوحدة ووضوحها فى القصيدة الواحدة .

الإيحاء وعدم المباشرة :

من السمات البارزة في القصيدة الحديثة أنها لا تعبر تعبـــيرًا مباشـــرًا عـــن مضمون محدد واضح ، وإنما تقدم مضمونها الشعري بطريقة إيحائيـــة توحـــي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحددها أو تسميها ، ونتيجة لهذا فإن القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحدًا متفقا عليه ، "ومن الخطأ المضاد لطبيعة الشـــعر ، بل القاتل له ، أن نتطلب من كل قصيدة أن يكون لها معنى واقعى وحيد، هـــو صورة طبق الأصل من فكرة ما لدى الشاعر" (١٨) لأن الشاعر لو كانت لديـــه فكرة محددة واضحة المعالم يريد إيصالها إلى القارئ لما لجأ إلى الشعر أسـلوبا لنقلها ، ولآثر عليه النثر الذى هو أكثر قدرة على تحديـــد المعـــاني والأفكـــار وتوضيحها، أما الشعر فإنه يوحي بمجموعة من المعانى والأفكار والمشـــاعر

---

(١٨) Paul Valéry, p. 44. Note marginale N. 3.

التى تنمو وتتنوع وتعمق بمقدار ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص في قراءتها ، وهذا معنى أن القارئ يسهم في إبداع القصيدة ، وأن عطاء القصيدة الحديثة ينمو ويتنوع بمقدار إخلاص القارئ وجديته ، فقد يقرا القصيدة الواحدة أكثر من قارئ ويخرج كل منهم بحصيلة مختلفة عن التى خرج بها الآخرون ، ولكن تعدد عطاء القصيدة الحديثة ليس تعدد التناقض والتعارض ، وإنما هو تعدد التكامل ، فقد لا يخرج قارئ من القراء من قراءته للقصيدة بأكثر من معناها السطحى المباشر – الذى هو أهون جوانب القصيدة قيمة ، بل هو الجانب غير الشعرى فيها – بينما يستطيع قارئ ثان أن يلتقط بعض إيحاءاتها الأكثر عمقًا وخفاء دون أن يربط بين هذه الإيحاءات أو يؤلف بينها ، على حين يستطيع قارئ ثالث أكثر تعمقا وتمحيصا أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة التي يلتقطها من القصيدة ، ويخرج من هذا التأليف والتفاعل بين الإيحاءات بإيحاءات ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النمو والتنوع والعمق ، وهذه هى سمة الفن العظيم فى كل عصر من العصور "فهو ينقل إلى كثيرين معنى سطحيا واضحا ، ولو نسبيا ، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة من الأعماق ، وهذه الثنائية كانت وستظل سمة كل فن عظيم" (١٩) .

فحين نقرأ مثلا قصيدة كقصيدة "جيكور والمدينة" (٢٠) للشاعر العراقي بدر شاكر السياب التي يقول في أولها :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبى ، ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالات من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور فى قاع روحي ، ويزرعن فيها رماد الضغينة

---

(١٩) د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث . مكتبة الشباب. القاهرة ١٩٦٥. ص ٢٩ .

(٢٠) بدر شاكر السياب : أنشودة المطر . دار مجلة شعر . بيروت ١٩٦٠ ص ١٠٣ .

قد لا يخرج قارئ منها بأكثر من الدلالات الحرفية للألفاظ بينما يستطيع قارئ آخر أن يدرك المعنى العام المباشر – غير الشعرى – للقصيدة ، وهو أن القصيدة نوع من المقابلة بين المدينة والقرية – ممثلة في "جيكور" قرية الشاعر في جنوب العراق – ولا نستطيع أن نسمى أيا من هاتين القراءتين قراءة شعرية للقصيدة ، ولكن القراءة الشعرية تبدأ بعد ذلك ، حيث يوجه القارئ اهتمامه إلى التقاط الإيحاءات التى تشعها الأبيات ، وهذه القراءة الشعرية ذاتها تتعدد مستوياتها باختلاف القدرة على تلقى هذه الإيحاءات ، فقد يقف قارئ عند حدود الإحساس بأن الشاعر يصور هنا ضيقه وتبرمه بمادية المدينة وزيفها وافتعالها، ويحن إلى بساطة القرية وبراءتها الناصعة ، وقد يذهب خطوة أبعد من ذلك فيرى أن الأبيات تعبير عن الحنين الأبدى إلى براءة الفطرة الأولى ونقائها – كما يتمثلان في القرية – والضيق بمادية الحياة الحديثة وجفافها وجهامتها – كما يتمثل ذلك كله في المدينة – .

وقد لا يقنع قارئ آخر أكثر إخلاصا ودأبا بمثل هذه الإيحاءات العامة ، فيمضى يفتش عن الإيحاءات الأكثر خفاء وعمقا لكل عنصر من عناصر البناء الشعرى منفردا ومتفاعلا مع بقية العناصر ، بكل ما يشعه هذا التفاعل من إيحاءات جديدة غير متناهية ، فثمة "دروب" في مطلع القصيدة "تلتف" "حول" الشاعر ، هذه الدروب هي "دروب المدينة" ، وإذن فإن في الأمر "التفافا" لعله الحصار الذى تضربه المدينة حول الشاعر ، بل لعله ضرب من الشنق ، فإن هذه الدروب تتحول إلى "حبال" ومن التفاعل بين "الالتفاف" و"الحبال" تشع إيحاءات الخنق ، وإذن فإن العمل الذى تمارسه المدينة نحو الشاعر ليس مجرد الحصار وإنما هو القتل ، ولكن أى قتل؟ إن الدروب – الحبال التى تلتف حول الشاعر – هى حبال "من طين" تمضغ قلب الشاعر "ويعطين عن جمرة فيه طينة" وإذن فهو قتل روحي لأنه خنق ما هو متوهج ونبيل في أعماق الشاعر .

وهكذا تطالعنا المدينة منذ بداية القصيدة بهذا الوجه الآثم الجاني ، وإلى هنــا ووجه القرية – جيكور – لم يلح في أفق رؤيا الشاعر ، ومع بداية البيت الثـالث يبدأ وجه "جيكور" يطل في أفق رؤيا الشاعر مهزومًا حزينًا محترقًـا ، فـهذه الحبال التي كانت في البيت السابق حبالا من الطين تطفئ الجمرة المتوهجة فـي قلب الشاعر قد استحالت هنا إلى حبال من النار .. ولكنها ليست النار المتوهجة المعطاء، وإنما هى النار الحارقة المدمرة ، فحبالها – التي هي دروب المدينـة– "يجلدن عرى الحقول الحزينة" ومن هنا يبدأ وجـه القريـة الكاسـف الحزيـن العـارى متمزقا تحت سياط حبال النار التي تحولت إليها دروب المدينـة . ولا تكتفي هذه الحبال بجلد الحقول العارية الحزينة ، وإنما هى تحرق "جيكور" فـي قاع روح الشاعر ، ومن ثم فإن جيكور لم تعد مجرد قرية وحقول ، وإنما هـي قيمة روحية تعيش في قاع روح الشاعر .. إنها المقابل الروحي لكـل جفـاف المدينة وماديتها وقسوتها، إنها الرحمة والأمن والسلام التي يهفو الشاعر إلى أن تنتصر على كل فساد المدينة وكل شرورها لتحول كل جفافها إلى نضرة ، وكل طغيانها إلى سلام رحيم :

فمن يشعل الحب في كل درب ، وفي كل مقهى ، وفي كل دار ؟!

ومن يرجع المخلب الآدمى يدا يمسح الطفل فيها جبينه ؟!

وتخضل من لمسها ، من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجار ؟!

غير أن الشاعر يعرف أن كل ذلك أمل ضائع ، ومن ثم فإن قصـاري مـا يطمح إليه أن تظل جيكور ملاذا روحيا له يلجأ إليه بروحه من جفاف المدينـة وهجيرها وفسادها ، ولكن حتى هذا الأمل المتواضع أصبح عسير التحقيق ، فإن المدينة تحاصره وتسد كل دروبه إلى جيكور "فمن حيث دار اشرأبت إليه دروب المدينة" ..

وهكذا يظل على امتداد القصيدة هذا الصراع غير المتكافئ بين "جيكور" والمدينة ، بين نصاعة الفطرة وبراءتها الأولى وجفاف المدينة وماديتها وقسوتها، المدينة بكل جبروتها وطغيانها وجيكور بكل وداعتها ونقائها ، وتنتهي القصيدة هذه النهاية الأليمة "وجيكور من دونها قام سور ، وبوابة ، واحتوتها سكينة" هذه النهاية التى تردنا إلى بداية القصيدة ، وتوحد بين الشاعر وجيكور، فكلاهما سجين محاصر ؛ الشاعر في البداية "تلتف حوله دروب المدينة"، وجيكور في النهاية "من حولها قام سور وبوابة واحتوتها سكينة " .

إن أحدًا لا يستطيع أن يدعى أن مثل هذه القصيدة تعبر بطريق مباشر عن معنى محدد يمكن تعيينه والاتفاق حوله ، إن ما تقدمه هو مجموعة من الإيحاءات المتشابكة المتنامية غير المحدودة وهذا هو الشأن في كل قصيدة حديثة ، وفى كل عمل فنى عظيم ، وإذا كانت هذه السمة تسبب انزعاجا لبعض الذين ينشدون من قراءتهم للشعر معنى واحدًا دقيقًا يتفق حوله الجميع أو يكادون، ويرفضون من الشعر كل ما لا يقدم لهم هذا المعنى ، فإن النظرة العادلة تقتضينا "أن نربط بين ضيق مجال الإبلاغ أو التوصيل ، وقدرة اللغة على الإهابة بأعماقها ، ومن الخطأ أن نسوي بين مفهوم الدقة واتفاق عدد من الناس" (٢١) .

بل كثيرًا ما تكون هذه الإيحاءات الخفية أكثر دقة ، وأكثر قربًا إلى الحقيقة من ذلك المعنى المشترك بين القراء ، والذى يحظى بقدر أكبر من اتفاق الجميع، وهو المعنى المباشر .

ولكي يحقق الشاعر المعاصر لقصيدته سمة الإيحاء تلك – وسواها من السمات السابقة – فإنه يلجأ إلى استخدام مجموعة من الأدوات والتكنيكات الفنية، بعضها مستمد من التقاليد الموروثة للشعر منذ أقدم عصوره ؛ كاللغة الشعرية ،

---

(٢١) د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث . ص ٢٩ .

والصورة الشعرية ، والموسيقى الشعرية ، المتمثلة في الوزن والقافية ، وبعضها الآخر من التقاليد الشعرية الحديثة ؛ كالرمز ، والمفارقة التصويرية ، وغير ذلك من الأدوات الفنية التى ابتكرها الشاعر الحديث ، وبعضها الثالث استعاره الشاعر من الفنون الأدبية الأخرى ، تراثية كانت أو حديثة ؛ حيث استمد من الفنون الأدبية العربية التراثية بعض قوالبها الفنية ، كقالب المقامة ، والتوقيع مثلا ، كما استمد من الرواية الحديثة والمسرحية الحديثة بعض تكنيكاتهما أيضا؛ فقد استعار من الرواية الحديثة أسلوب الارتداد (الفلاش – باك)، والمونولوج الداخلى ، وغير ذلك من تكنيكات الرواية الحديثة ، كما استعار من المسرحية أخص تكنيكاتها بها مثل تعدد الأصوات ، والحوار ، والصراع ، بل إن بعض القصائد الحديثة استعارت القالب المسرحي بكل مكوناته وعناصره.

ولم يقف الشاعر المعاصر عند حدود الاستعارة من الفنون الأدبية المختلفة – قديمها وحديثها – وإنما مضى يستعير من الفنون الجميلة الأخرى من تصوير وموسيقى وسينما .. إلخ .

وقد طوع الشاعر بالطبع ما استعاره من تكنيكات هذه الفنون لطبيعة البناء الفنى للقصيدة ، بحيث أصبحت تكنيكات شعرية تنتمى إلى القصيدة بنفس القدر الذى تنتمى به إليها التقاليد الشعرية الموروثة ، وأيضا بنفس القدر الذى تنتمى به هذه التكنيكات إلى فنونها الأصلية .

ودراسة هذه الأدوات والتكنيكات في القصيدة الحديثة هي موضوع المباحث التالية من الكتاب .

لغة القصيدة الحديثة

اللغة هي الأداة الأساسية للشاعر – وللأديب عمومًا – أو لنقل إنـــها المــادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكـــل وســائل التشــكيل الشــعري المعروفة، أى أنها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها ، وتمارس دورها في إطارها .

وإذا كان الناثر يستخدم اللغة كما يستخدمها الشاعر ، فإن ثمة فروقا جوهرية بين استخدام الشاعر اللغة ، واستخدام الناثر لها ، أو بين "لغة الشـــعر" و"لغــة النثر" لأن للشعر لغة خاصة داخل اللغة ينذر الشاعر نفسه ويفنيها فـــي ســبيل تحديدها وإبداعها (١) . والفارق الأساسي بين الاستخدامين أنه في "لغة الشـــعر" يُستهلك المضمون الشعري ويفني في البناء اللغوي الـــذي "يتضمنـــه" بحيــث يستحيل الفصل بينهما ؛ فالمشاعر والأحاســيس والأفكــار ، وكــل العنــاصر الشعورية والذهنية ، تتحول في الشعر إلى عناصر لغوية ، بحيث إذا تقـــوض البناء اللغوي في الشعر تقوض معه الكيان النفسي والشعوري المتضمن فيـــه ، بخلاف النثر الذى يظل المضمون فيه متميزًا إلى حد ما عن الشكل اللغوي الذى "يحمله" بحيث يمكن لهذا الشكل اللغوي أن يفنى ويتلاشـــى – بــل إنـــه يفنـــى ويتلاشى بالفعل – عقب إيصاله للمضمون الذى يحمله ، دون أن يتلاشى هـــذا المضمون أو يتأثر ، وذلك لأن اللغة في النثر "وسيلة" تؤدى غرضـــا محــددا، وتوصل إلى غاية معينة ، ومن ثم فإن دورها – شأن كل وسيلة من الوســائل – ينتهى بالوصول إلى الغاية المستهدفة من ورائها ، على حين أن اللغة في الشعر "غاية" في ذاتها ، والتشكيل اللغوي الذي يشكله الشاعر في القصيدة ليس وســيلة لأى هدف آخر وراءه .

---

(١) انظر : Paul Valéry p. 85

ويوضح بول فاليرى الفرق بين استخدام الناثر للغة واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشي والراقص ، فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التي يستخدمها الآخر ولكن الخطوات بالنسبة للماشي وسيلة توصله إلى هدف معين ، وينتهي دورها بالوصول إلى هذا الهدف ، على حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف في ذاتها ، لا يهدف من ورائها إلى الوصول إلى شيء آخر . هكذا اللغة في النثر وفي الشعر؛ فهي في النثر بمثابة الخطوات في المشي ، وسيلة ينتهي دورها بأداء الغرض منها ، أما في الشعر فهي بمثابة الخطوات في الرقص ، غاية لا يستهدف بها شيء آخر وراءها(٢) .

ونتيجة لهذا الفارق الجوهري العام بين "لغة الشعر" و"لغة النثر" فإنه من الممكن أن نعبر عن الفكرة التي تتضمنها العبارة النثرية بأى أسلوب نثرى آخر دون أن تفقد شيئا من جوهرها ، ما دام هناك نوع من التمايز بين الفكرة والعبارة النثرية ، ومادامت الفكرة هي الغاية والعبارة هي الوسيلة إليها ، إذ من الممكن الوصول إلى الغاية الواحدة بأكثر من وسيلة ، أما الشعر فلا يمكن التعبير عن مضمونه – إذا صح أن له مضمونًا آخر غير شكله – بأى أسلوب آخر – نثرا كان هذا الأسلوب أو شعرا – دون أن يفقد شيئا أساسيا من جوهره ، والشعر الذى يمكن تقديم معادل نثرى له دون أن يفقد شيئا من جوهره ، سوى الموسيقى هو فى الواقع ليس شعرا ، وإنما هو "نظم نثرى" ردىء – إذا صح هذا التعبير – لا يمت إلى جنس الشعر بأكثر من الوزن والقافية اللذين لم يعودا أهم سمات الشعر ومميزاته التي تميزه عن النثر .

---

(٢) انظر مقال بول فاليرى : حول قصيدة "المقبرة البحرية" في كتاب "الرؤيا الإبداعية" . وهو مجموعة أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالينجر ، ترجمة أسعد حليم . مكتبة نهضة مصر . القاهرة ١٩٦٦ ص ٣٥، ٣٦ وأيضا د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ص ٣٨٦ .

وكما يمكن التعبير عن المضمون النثري بأى أسلوب نثري آخر فكذلك يمكن ترجمته من لغة إلى أخرى دون أن يفقد شيئا ذا بال من قيمتـــه ، أمـــا الشـــعر فتستحيل ترجمته من لغة إلى لغة دون أن يفقد الكثير من خواصـــه وســـماته ، فالشعر يكتب في إطار التقاليد والقوانين الخاصة باللغة التي كتب فيها ، والتـــي يتعذر نقلها إلى لغة أخرى بدقة كاملة .

على أننا حين نتحدث عن هذه الفروق الجوهرية الحادة بين لغة الشعر ولغـــة النثر ، وعن إمكان ترجمة النثر من لغة إلى لغة فإننا ينبغي - كما يقول بندتـــو كروتشه - أن نقصر هذه المقولة على النثر الخالص - غير الأدبـــي - وعلـــى السمات والخصائص النثرية لهذا النثر ، وينعى كروتشه علـــى أولئـــك الذيـــن يحاولون تطبيق هذه المقولة باستخفاف على النثر الأدبي الذى يحمل من السمات الجمالية والفنية ما يضع أمام إمكان ترجمته نفس العقبة الكأداء التـــي يضعـــها الشعر أمامه (٣) . وثمة نماذج من هذا النثر الأدبي تقترب - في لغتـــها - مـــن الشعر حتى لا يكاد يصبح بينها وبين الشعر من فارق سوى الموسيقى .

ولكن ما هى السمات الفنية الخاصة للغة الشعر بشكل عام ولغـــة القصيـــدة الحديثة على وجه الخصوص التى تميزها عن لغة النثر على هذا النحو الـــذى أشرنا إليه ؟

إن أبرز ما يميز هذه اللغة هو ثراؤهـــا بالطاقـــات التعبيريـــة ، واكتنازهـــا بالإيحاءات اللامحدودة ، فقد كان الهم الأول للشاعر في كل العصـــور هـــو أن يعيد للغة طاقاتها الأولى ، وقدراتها الخارقة على التأثير التى كـــانت لـــها فـــي عصورها الأسطورية الأولى قبل أن تبتذل وتتحول إلى لغة عملية نفعية تخضـــع لمنطق العقل وتحديداته الصارمة ، وتسعى إلى نوع من التحدد والموضوعيـــة بحيث لا تعبر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد . ولكن الشاعر يحس دائمـــا أن

---

(٣) انظر : La Poésie. p. .p. 96 - 97

ثمة أشياء تند عن التحديد والوضوح ، ومن ثم فإن هذه اللغة العادية بمحدوديتها وتناهيها عاجزة عن استيعابها والتعبير عنها ، ومن هنا كان سعيه الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللامحدودة التي يحسها ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها ، أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة في سبيل إبداع لغة داخل اللغة .

ولقد كان إحساس الشعراء المعاصرين – وبخاصة شعراء الرمزية الأوروبية– بهذه المشكلة عميقا وحادا ، ومن ثم كان سعيهم وراء اكتشاف اللغة الجديدة – أو وراء تزويد اللغة العادية بطاقات إيحاء جديدة تعيد لها قدراتها الأسطورية الأولى – بنفس القدر من العمق والحدة (٤) . وقد تراوحت محاولات هؤلاء الشعراء بين الحماس المتزن والتطرف المسرف ، ولعل من أكثر الشعراء الرمزيين إسرافا وتطرفا في محاولاته "رامبو" الذى اهتم اهتماما كبيرا بهذه القضية ، ونذر نفسه للبحث عن لغة جديدة ، أو لابتكار وسائل إيحاء جديدة داخل اللغة ، وكان يرى أن "الشاعر ينبغي أن يكون سارق النار" وأن يعثر على "اللغة الشاملة" و"هذه اللغة ستكون من الروح إلى الروح ، وتلخص كل العطور ، والأصوات والألوان" (٥) .

ولقد حاول رامبو بالفعل أن يعثر على هذه اللغة التى دعا إليها ، حيث اخترع في كتابه الغريب "فصل في الجحيم Une Saison en Enfer" ما سماه "كيمياء الكلمة Alchimie du Verbe " وقد اخترع من قبل ما سماه "الأصوات المتحركة الملونة" في قصيدة شهيرة له بعنوان "الحروف المتحركة Voyelles" أعطى فيها كل صوت من الأصوات المتحركة لونا معينا. وهو في القصيدة التي تحمل عنوان "كيمياء الكلمة" من كتاب "فصل في الجحيم" يذكر بكل هذا ويدل

---

(٤) تعرض الصديق الدكتور محمد فتوح أحمد بتوسع في دراسته الجادة عن "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" التي نشرتها دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ، لجهود الرمزيين في سبيل اكتشاف لغة شعرية جديدة .

(٥) من رسالته إلى بول دومني .

انظر : Claude – Edmonde Magny : Arthur Rimbaud. Ed. Segher. Paris 1967-p.68.

بـــه، ويحدد ملامح اللغة الشعرية الجديدة التي اخترعها "لقد اخـــترعت ألـــوان الأصوات المتحركة .. ونظمت هيئة كل حرف وحركته . وبإيقاعـــات فطريـــة زينت لنفسي اختراع لغة شعرية ستكون يومًا ما في متناول كل الأحاسـيس.. إن الابتذال له نصيب كبير في لغتي الكيميائية. لقد تعودت على الهذيان البســـيط ؛ كنت أرى فى وضوح شديد مسجدًا في مكان مصنع ، ومجموعة من ضــــاربي الطبول مكونة من الملائكة ، وعربات صغيرة تجرها الخيول تسير في طرقـــات السماء ، وغرفة استقبال في قاع بحيرة.. وعقب ذلك كنت أعبر عن ضلالاتـــي السحرية بهذيان من الكلمات" (٦) .

وقد سار السيرياليون في الطريق الذى اختطه رامبو إلى مداه ، فتحرروا من كل منطق لغوي مألوف ، وأسقطوا الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظـــم شعرهم، كما أسقطوا من لغتهم علامات الترقيم ، وبهذا أصبحت اللغة الشـــعرية السيريالية "لا يراعى فيها الترتيب أو الخضوع لأى نظام . والقصيدة الســيريالية النموذجية تبدو كما لو كانت مجموعة من الجمل المتجاورة غير المترابطة التــي تحتوي كل منها على صورة ، أو حتى مجموعة من الكلمات .. التى تبدو كمـــا لو كانت في بناء لم يستخدم فيه ملاط أو أسمنت" (٧) مما يقرب هذه اللغة كثـيرًا من لغة الحلم ومن هذيان السكارى .

كل هذه المحاولات كانت من أجل استعادة اللغة لقدراتها الأسطورية الأولى ، واتساعها لاستيعاب الرؤية الشعرية الحديثة بكل أبعادها الشعورية واللاشـعورية التي تعجز الإمكانات العادية للغة عن استيعابها .

---

(٦) Arthur Rimbaud : Oeuvres Poétiques – Ed. Garnier Flammarion, Paris 1964 – p.p. 130 – 132 .
وانظر : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٠٧ ، ود. محمـــد فتـــوح أحمـــد : الرمـــز والرمزية في الشعر الحديث ص ٨١ – ٨٣ .

(٧) Robert Bréchon : Le Surrialisme. Libr. Armand Colin. 1971. p. .p. 176 – 177.

ولكن محاولات الشعراء المحدثين – فضلا عن القدماء – في مجال تزويد اللغة بطاقات إيحائية جديدة لم تكن كلها لحسن الحظ على هذه الدرجة من التطرف التي كانت عليها محاولة رامبو والسيرياليين من بعده ، ولكنها سارت كلها فى اتجاه استغلال الإمكانات والوسائل اللغوية وإغنائها بالطاقات التعبيرية التي تساعدها على استيعاب كل أبعاد الرؤية الشعرية الحديثة .

وكان طبيعيا أن تتأثر لغة القصيدة العربية الحديثة بكل هذه المحاولات متطرفها ومعتدلها على السواء ، فضلا عن المحاولات الموروثة في إطار التراث الشعري العربي .

وإذا كانت "اللغة الشعرية" هي المادة الأولى أو الوعاء العام لكل الأساليب والأدوات الشعرية الأخرى ، بحيث يعد الحديث عن كل أداة من هذه الأدوات حديثا في الوقت ذاته عن "اللغة الشعرية" ، فإن ثمة مجموعة من الإمكانات اللغوية الخالصة التي يوظفها الشاعر توظيفا إيحائيا ، والتي تنتمي إلى اللغة كلغة ولا تدخل في إطار أية أداة شعرية أخرى موروثة أو مستحدثة ، ومن ثم فمن الضروري أن نعرض هنا لأبرز هذه الإمكانات قبل أن ننتقل إلى الحديث عن الأدوات الشعرية الأخرى .

القيمة الإيحائية للأصوات :

فقد يكون لبعض الأصوات إيحاء خاص في بعض السياقات المعينة ؛ فحروف المد مثلا في سياقات معينة تقوي من إيحاء الكلمات والصور ، وقد اهتدى شعراؤنا العرب القدامى بفطرتهم اللغوية الخالصة إلى بعض الإمكانات الإيحائية في هذه الأصوات ، ووظفوها توظيفا تعبيريا بارعا ، كما فعل أبو العلاء المعري مثلا في قصيدته التي قالها في مدح أحد العلويين ، حيث يقول في مطلعها :

عللانى ، فإن بيض الأمانى فنيت ، والظلام ليس بفان

ففي هذا البيت يصور تلك المفارقة الأليمة بين قصر أوقات السعادة وسرعة انقضائها ، وطول أوقات التعاسة وبطء مرورها ، والمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول يلائم نغمة الشكوى إلى صديقيه ، على حين خلت كلمة "فنيت" في بداية الشطر الثاني من أصوات المد لتناسب في سرعة النطق بها سرعة فناء بيض الأماني ، بينما تكثر حروف المد في "الظلام" و"بفان" ليحدث نوع من التضاد في النطق بينها وبين كلمة "فنيت" ولتوحي بطولها وامتدادها بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له .

ومن هذا القبيل أيضا قول عباس العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

اعبر القاهرة اليوم كما   كنت تلقاها جموعا ونظاما

لحظة في أرضها عابرة   بين آباد طوال تترامى

فالشطرة الأولى من البيت الثاني التي تصور قصر اللحظة التي يمر فيها نعش سعد بالنسبة لتاريخ مصر الطويل الممتد تقل فيها حروف المد ، مما يساعد على الإيحاء بقصر هذه اللحظة على حين امتلأت الشطرة الثانية التي تصور امتداد تاريخ مصر وترامبه بحروف المد ، مما يقوي الإيحاء بالطول والامتداد في مقابل السرعة والقصر في الشطرة الأولى [٨] .

على أننا لا نستطيع أن نحكم بأن استغلال القيم الإيحائية للأصوات في هذه الأمثلة كان مقصوداً من هؤلاء الشعراء ، ولعلهم اهتدوا إليها بمحض فطرتهم اللغوية الشفيفة . ولكن بعض الشعراء والنقاد الغربيين لهم محاولات مدروسة في هذا المجال ، ولعل من أشهر هذه المحاولات ما فعله الشاعر الفرنسي الرمزي رامبو بالنسبة للأصوات الملونة ، حيث حاول أن يعطى كل صوت من أصوات المد لونًا خاصًا في قصيدته "أصوات المد Voyelles" :

---

(٨) انظر هذين المثالين وأمثلة أخرى في كتاب "النقد الأدبى الحديث" ، ص ٤٨٢ .

A أسود . E أبيض . I أحمر . U أخضر . O أزرق . وقد ارتبط كل لـون من ألوان هذه الأصوات بمجموعة من التداعيات ؛ فحرف I مثلا تذكّر حمرتـه بالأرجوان ، والدم المبصوق وضحك الشفاه الجميلة خلال الغضب أو السكرة النادمة (٩) .

وعلى هذا النحو حاول رامبو أن يكسب الأصوات قيمة إيحائية ، وعلى ما في هذه المحاولة من تطرف وإسراف من ناحية ، وذاتية من ناحية أخرى فإنـها تظل واحدة من المحاولات البارزة في مجال إعطاء قيـم إيحائيـة للأصـوات اللغوية.

ولقد عرف شعرنا العربي الحديث بعض المحاولات في مجال إضفاء قيمـة إيحائية على الأصوات اللغوية ، في مثل طموح محاولة رامبو ، ومثل جرأتها ، حيث جرب بعض الشعراء الشباب إضفاء قيمة موسيقية على بعض الأصوات ، ولعل بعضهم متأثر في تجربته بمحاولة رامبو في مجال إضفاء قيمة لونية على الأصوات ، ومحاولات سواه من الرمزيين في مجال استغلال القيم الموسـيقية الخالصة للأصوات والكلمات .

ومن أكثر هذه المحاولات جرأة وطموحا تجربة الشاعر العراقي ياسين طـه حافظ في قصيدته التي سماها "تجربة في الموسيقى"(١٠) والتى حـاول فيـها أن يعطي بعض الأصوات دلالات موسيقية خالصة. وقد سارت هذه المحاولة فـي اتجاهين:

أولهما : تحويل بعض الكلمات إلى مجموعة من الأصوات الموسيقية المؤلفة من نغمات السلم الموسيقى (دو . رى . مي . فا . صو . لا . سي) .

ثانيهما : استغلال عنصر التكرار في إضفاء جو موسيقي خاص عن طريـق الإكثار من تكرار حرف معين ، أو حرفين متشابهين .

---

(٩) A. Rimbaud : Oeuvres Poétiques p. 75.

وانظر د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ص ٨٢ ، ١٢٨ .

(١٠) ياسين طه حافظ : قصائد الأعراف . منشورات وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٧٤ ، ص ٩٩ .

والقصيدة عبارة عن حوار بين مجموعة من الآلات الموسيقية التي تتحـــاور منفردة ومجتمعة ، ويبدأ الحوار بصوت الأوبوا المنفرد الذى يحول الكلمات إلى أنغام السلم الموسيقي على النحو التالي :

دوي الرياح ميراثنا الفاجع في صورة الأوجه اللاجئات إلـــى بعضـــها مـــن سيول تسافر بين الجبال .

فقد احتوي هذا البيت على أنغام السلم الموسيقى (دو . رى . مى . فا . صو . لا . سي) ، وقد كتب الشاعر البيت في الديوان بطريقة تبرز هذه الأنغام ، علـى النحو التالي :

دو ى الـــ رى يا ح مى راثنا الـــ فا جع في صو رة الأوجه الـــ لا جئات إلى بعضها من سي ول تسافر بين الجبال .

وفي موضع آخر من القصيدة يستغل الشاعر عنصر التكرار بالنسبة لصــوت "الطاء" من ناحية ، وصوتي "الصاد" و"السين" مجتمعين من ناحية أخرى ، وذلك في المقطع الذي نسمع فيه صوت فرقة الآلات مجتمعة :

من طبول تدق ، طوفان رعب يطوق حيطاننا ، والطيور تســـــاقط من طورها الأزرق في الطرقات الطويلة .

تتصايح أصواتها كالسياط على جسد الصمت ، تصرخ ســــاقطة ، السنونو المصابة في الجنح تسقط ، تعصر في الصدر صيحتــــها ، تتساقط من صدرها كســـــر مـــن زجـــاج تنـــاثر فـــوق صخـــور المســـــافـــة [١١] .

فقد تكرر صوت "الطاء" في البيت الأول أكثر من عشر مرات ، كما تكـــرر صوتا "السين" و"الصاد" المتشابهين في البيت الثاني أكثر من عشرين مرة .

---

(١١) تقوم بعض أبيات هذا النموذج والنماذج التالية على نظام "التدوير" الموسيقى ، وسوف نعرض لطبيعة هـذا النظام عند الحديث عن "موسيقى القصيدة الحديثة" .

وواضح أن هذه التجربة مغامرة مغرقة في الشكلية ، فيها كل ما في التجريب من إسراف وافتعال ، بحيث يكاد الإيحاء الصوتي فيها يكون هدفا فـــي ذاتـــه ، ومنعزلا عن عناصر البناء الشعري الأخرى ، بل إن الاهتمام بـــهذا الجـــانب الصوتي الموسيقى شغل الشاعر حتى عن الاهتمام بالقيمة الموسيقية الأساســـية العامة في الشعر من وزن وقافية ، فالوزن في القصيدة على قدر واضـــح مـــن الاضطراب والخلل ، والقافية تكاد تختفي من القصيدة باستثناء الأبيات التي تعبر عن هذا صوت الجلوكانترباص ، والتي وفق الشاعر إلى حد كبير في إضفـــاء إيقاع بارز متميز عليها ، يلائم صوت هذه الآلة المتميز المنضبط الإيقاع ، وقـد عبر الشاعر عن هذا الصوت بأبيات تكاد تكون منضبطة الطول ، وعلى قـــدر واضح من التقفية ، وفيما عدا ذلك يهمل التقفية تماما .

إن الحصيلة النهائية التى يخرج بها القارئ من هـــذه القصيـــدة هـــى أنـــها مغامـــرة فى الشكل الخالص ، وفي عنصر واحد من عنـــاصر الشـــكل علـــى حساب العناصر الأخرى .

وثمة محاولة أخرى في هذا الاتجاه أكثر نضجاً واتزانـــاً ، وهـــى محاولـــة الشاعر أمل دنقل في قصيدة "**صلاة**" (١٢) التى استغل فيـــها عنصـــر التكـــرار الصوتي في إضفاء جو موسيقى معين تتفاعل معه وفي إطـــاره بقيـــة وســـائل الإيحاء والتعبير الأخرى ، التي يوظفها الشاعر في تصوير النتائج المترتبة على سيطرة رجل المباحث في الدول الديكتاتورية ، والمتمثلة في ترسيخ كـــل قيـــم الفساد والسقوط والانهيار . يقول الشاعر في أحد مقاطع القصيـــدة – مخاطبًـــا رجل المباحث – :

---

(١٢) أمل دنقل : العهد الآتي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٧ .

وللشاعر حسن طلب في دواوينه الأخيرة التي نشرت بعد صـــدور الطبعـــة الأولـــى مـــن هـــذا الكتـــاب مـــحاولات جديرة بالتنويه في مجال توظيف القيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ ، نأمل أن نعرض لها فـــي دراسة قادمة إذا أعان الله .

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفي الخسر . أما اليسار ففي العسر . إلا الذين يماشون ، إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون . إلا الذين يشون ، وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت.

فتكرار الوحدة الصوتية المؤلفة من حروف الشين والواو والنون "شون" ، ومن قبلها الوحدة الأخرى المؤلفة من السين والراء في "اليسر" و"الخسر" و"العسر" قد أضفى على المقطع جوًا إيحائيًا غريبًا ، وأكسب الأصوات قيمة موسيقية خاصة تضافرت مع بقية العناصر الإيحائية الأخرى في تصوير ذلك الجو السلبي الغريب ، الذي لا يحظي بالرغد والأمن فيه إلا كل النماذج السلبية والساقطة ، والتى يتراوح فسادها ما بين الصمت والعمالة لرجل المباحث ، على حين ينتظر المصير الأليم كل من كان له موقف إيجابي يمينًا أو يسارًا .

إن أحدًا لا يستطيع أن يزعم أن تكرار هذه الأصوات قد أعطى إيحاء محددًا واضحًا ، ولكنه أضفى قيمة موسيقية خاصة على البيت - فالمقطع كله عبارة عن بيت واحد مدور - عوضت من ناحية غياب بعض العناصر الموسيقية الأخرى، وقوَّت من ناحية ثانية من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى، دون أن يحس القارئ بما أحس به في النموذج السابق من تكلف وافتعال ، على الرغم من أن التكرار المقصود لهذه المجموعة من الأصوات قد ترتب عليه ما يمكن أن نسميه "تراكم الجناس" بمعنى تكرار مجموعة من الألفاظ المتقاربة في الصورة المختلفة في المعنى : اليسر . والخسر . والعسر من ناحية ، ويماشون. ويعيشون . ويحشون . ويعشون . ويشون . ويوشون من ناحية ثانية ، ومع ذلك فإن أحدًا لا يحس بأن هذا الجناس المتراكم متكلف أو في غير موضعه .

القيمة الإيحائية للألفاظ :

تمتلك الألفاظ المفردة - ومن قبل أن توضع في بناء لغوى - طاقات إيحائية خاصة ، يمكن إذا ما فطن إليها الشاعر ونجح فى استغلالها أن تقوى من إيحاء

الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى وتثريه ، وقد استطاع الشاعر العربي القديم بوحي من إدراكه الفطري العميق لطبيعة لغته وأسرارها وبحاسته الشعرية المرهفة أن يقع على الألفاظ الأكثر ملاءمة لطبيعة رؤيته الشعرية فحين يريد شاعر كامرئ القيس أن يصور إحساسه بثقل الليل وبطء مروره ، فإنه يختار من الألفاظ ما يشع بإيحاءات الثقل والبطء والجثوم ، ويعمق من إيحاء تلك الصورة البارعة التى جسد بها الليل في ذلك البيت الرائع :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

فكلمات "تمطى" و"صلبه" و"أردف" و"أعجاز" و"ناء" و"كلكل" توحى كلها بمعانى البطء والثقل والامتداد ، الممتزجة بإيحاءات الجمود والصلابة ، فكلمة "تمطى" توحى بالامتداد والبطء الشديد ، لتأتي من بعدها كلمة "صلب" لتوحى بالجمود والصلابة ، ولهذا آثرها الشاعر على كلمة "ظهر" لأن في الأولى من إيحاءات الصلابة والجمود ما ليس في الثانية ، ثم تأتي من بعد ذلك كلمة "أردف" بما توحيه من دلالات التتابع والاستمرار لتقوي من إيحاء الكلمتين السابقتين بالبطء والثقل ، ويدعم هذا الإيحاء باستعمال كلمة "أعجاز" بصيغة الجمع تأكيدا لنفس الإيحاءات السابقة ، ويأتي بعد ذلك الفعل "ناء" بما يوحيه من معنى السقوط الثقيل الباهظ ، ليختم البيت بهذه الكلمة الثقيلة بأصواتها ودلالتها "كلكل" التى آثرها بدورها على كلمة صدر ونحوها لأن فيها من إيحاءات الثقل والشدة ما ليس في أية كلمة أخرى تؤدى نفس المعنى . هكذا استطاع امرؤ القيس أن يدرك – بفطرته اللغوية والشعرية المرهفة – هذه الإيحاءات التى تمتلكها هذه الألفاظ واستغلها استغلالا موفقا في التعبير عن الإحساس بطول الليل وامتداده وثقله ، وقد استطاع أن يحقق نوعا من التفاعل النامي بين إيحاء هذه الكلمات في إطار تلك الصورة الفنية البارعة التي جسد بها الليل في صورة ذلك الحيوان الكابوسي الغريب الثقيل ، بحيث أخذت كل لفظة من إيحاء الأخريات وأعطتها من إيحائها .

وإذا كان امرؤ القيس وسواه من شعرائنا القدامى قد اهتدوا إلى القيمة الإيحائية للألفاظ بوحي من فطرتهم الشعرية المرهفة وسليقتهم اللغوية الخالصة كما اهتدوا إلى بعض الطاقات الإيحائية للأصوات بنفس الوسيلة ، فإن بعض الاتجاهات الشعرية الحديثة أولت هذا الجانب اهتمامًا خاصًا ، كما فعل الرمزيون والسيرياليون ، فقد كان الرمزيون "يتأنقون في اختيار الألفاظ المشعة المصورة بحيث توحي اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي" (١٣) . بل إن بعضهم بالغ في الاعتماد على الطاقات الخاصة للكلمات إلى حد الذهاب إلى تجريد السياق اللغوي من العلاقات التركيبية اللغوية المنطقية ، وترتيب الكلمات وفق منطق ذاتي شعوري خاص (١٤) . وقد بلغ هذا الاتجاه مداه لدى السرياليين بحيث أصبح من الممكن عندهم أن تتألف القصيدة من مجموعة من الكلمات المفردة . وأن يتكئ الشاعر على الطاقات الإيحائية في هذه الكلمات للإيحاء بتلك المشاعر والأحاسيس المبهمة التي تتداعى في حرية (١٥) .

وفي شعرنا العربي الحديث تأثر كثير من الشعراء بمثل هذه الاتجاهات في الشعر العالمي ، ومن الشعراء الذين تأثروا بها تأثرًا كبيرًا شعراء الرومانسية العربية أمثال أبي القاسم الشابي وعلى محمود طه وسواهم من الشعراء الذين تأثروا – إلى جانب نزعتهم الرومانسية البارزة – بكثير من القيم الجمالية والفنية التي أرساها الشعراء الرمزيون ، فضلاً عن الشعراء الرمزيين العرب كبشر فارس وأديب مظهر وسعيد عقيل وصلاح لبكي وسواهم من شعراء الرمزية العرب .

---

(١٣) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث : ص ٤٢٧ .

(١٤) انظر : د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . صفحات ٨٤ ، ١٢٤ – ١٢٦ .

(١٥) انظر : R. Bréchon : Le Surrealisme . p. 176 .

ومن النماذج البارزة لاستغلال القيمة الإيحائية للكلمات قصيدة أبـــي القاســم الشابي المشهورة "صلوات في هيكل الحب" (١٦) التي يعتمد فيها اعتمـــادًا يكـــاد يكون أساسيًا على إيحاءات الألفاظ وإشعاعاتها النفسية الرحيبة ، يقول أبو القاسم في هذه القصيدة :

عذبة أنت كالطفولة ، كـــالأحلام ، كـــاللحن ، كالصبـــاح الجديـــد
كالسماء الضحوك ، كالليلة القمراء ، كالورد ، كابتســـــام الوليـــد
أنـــت أنشـــودة الأناشـــيد غنـــاك إلـــه الغنـــاء ، رب القصيـــــد
فيك شب الشباب وشحه السحر ، وشدو الهوى ، وعطر الـــورود
وتراءى الجمال يرقص رقصــــا قدســـيا علـــى أغـــاني الوجـــود
وتـــهادت فـــي أفـــق روحـــك أوزان الأغـــاني ورقـــة التغريـــــد
فتمايلت في الوجـــود كلحـــن عبقـــري الخيـــال ، حلـــو النشـــيد
خطـــوات ســـكرانة بالأناشـــيد ، وصـــوت كرجـــع نـــاى بعيـــد

فأبرز ما يجذب نظر القارئ وسمعه من هذه الأبيات – وهى نموذج لصنيـــع الشابي في قصيدته كلها – تلك الألفاظ المشعة الموحية التي تأنق الشـــاعر فـــي اختيارها ، بحيث تشيع جوا من الإحساس الرحيب بالجمـــال والطـــهر والنقـــاء والبراءة ، تلك الأحاسيس التي ولع الشابي بإشاعتها في شعره، وقد كثرت هـــذه الألفاظ في الأبيات إلى درجة التراكم ؛ ففي بيتي المطلع وحدهما – على ســـبيل المثال – تتجمع كل هذه الألفاظ : "العذوبة" "الطفولة" "الأحلام" "اللحن" "الصبـــاح الجديد" "السماء الضحوك" "الليلة القمراء" "الورد" "ابتسام الوليد" وكلـــها تتـــوارد على الإحساس بالجمال البرىء الوديع الغض الذى لا تكاد تحده حـــدود ماديـــة ملموسة ، إلى الحد الذى يمكن معه القول بأن الشابي يتحدث عن محبوبة خيالية مجردة أكثر مما يتحدث عن إنســـانة حيـــة من حم ودم . وقد قامت الألفاظ –

---

(١٦) أبو القاسم الشابي ، أغاني الحياة . دار الكتب الشرقية . القاهرة ١٩٥٥ . ص ١٢١ .

بطاقاتها الإيحائية الخاصة – في البيتين وفي القصيدة كلها بـــالدور الأول فـــي الإيحاء بهذه الأجواء الرحيبة من الشفافية والجمال الناصع ، أما بقيـــة الأدوات فإن دورها يكاد يتوارى وراء إيحاءات الألفاظ ووقعها النفسي ؛ فوسيلة التصوير الأولى في القصيدة هى التشبيه ، التشبيه البسيط الواضح الأركان والعنـــاصر ، بالإضافة إلى بعض الصور الشعرية القائمة على استعارات لا تتجاوز كثـــيرا – من حيث بساطة تكوينها – تشبيهات الشاعر في القصيدة من مثل رقص الجمال، وتهادى أوزان الأغاني في أفق روح المحبوبة ، والحقيقـــة أن معجـــم الشـــابي الشعري غني بمثل هذه الألفاظ ذات الإشعاعات الخاصة .

أسلوب الحذف والإضمار :

إن الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلـــب مـــن الشـــاعر ألا يصرح بكل شيء ، بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغـــوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة ، وبهذا يحقق الحذف والإضمار هذا الهدف المـــزدوج . ولقد كان الحذف والإضمار من الوسائل الإيحائية التي اهتم بها شعرنا العربـــي القديم ونقدنا العربي على السواء ، ووصل نقادنا إلى آراء ذات شأن فـــي هـــذا المجال ، وفطنوا إلى قيمته الإيحائية ، وكيف أنه كثيرا ما يكون أبلغ من الذكـــر والإفصاح ، حتى قال عنه الناقد والبلاغي الكبير عبد القـــاهر الجرجـــاني إنـــه "بـــاب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفـــادة ، وتجـــدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" [١٧] وعقد له فصـــلا طويلا في كتابه "دلائل الإعجاز" .

---

(١٧) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . تحقيق الشيخ محمد عبده والشيخ محمد الشنقيطي. طبعة المنـــار . القاهرة ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

أما شعرنا العربى القديم فقد عرف نماذج جيدة من توظيف أسلوب الحـــذف والإضمار توظيفا إيحائيا موفقا من مثل قول النابغة فـــي رثـــاء حصـــن بـــن حذيفة[١٨] .

يقولون حصن .. ثــم تــأبى نفوســهم | **وكيــف بحصــن والجبــال جنـــوح**
ولم تنفض الموتى القبور ، ولم تــزل | **نجوم الســماء ، والأديــم صحيــح؟**
فعمــا قليــل ، ثــم جــاء نعيـــه | **فظــل نــدى القــوم وهــو ينـــوح**

فقد استغل الشاعر أسلوب الحذف استغلالا بارعا في البيــت الأول ، حيــث يثير هذا الحذف من المشاعر والأحاسيس العميقة ما لــم يكــن ذكــر الخبــر المحذوف ليثير شيئا منه ، فالحذف يوحي باستفظاع الناعى لهذا الخبر الفـــاجع الذى يحمله ، ومن ثم فإنه ينكص عن الإفضاء به ، بـــل إن الأمـــر يتجـــاوز النكوص إلى التشكيك في أن ما حدث قد حدث أو يمكن أن يحدث ، وكيف يكون حصن قد مات ومازال الوجود كما هو لم تتغير معالمه ؟ فالجبال لا تزال ماثلة، والموتى لا يزالون في قبورهم لم يبعثوا ، ونجوم السماء وأديم الأرض .. كـــل شيء باق على حاله، وهكذا تتضاعف الإيحاءات وتنمو بسبب حذف خبر المبتدأ "حصن" .. وأمثلة الحذف في شعرنا القديم غير قليلة .

وكان طبيعيا في الشعر الحديث ، وبعد أن أصبح لأسلوب الحذف والإضمـــار فلسفته الجمالية ، وغاياته الفنية في الاتجاهات الشعرية والنقديـــة الحديثـــة ، أن يحتل أسلوب الحذف والإضمار دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشـــعرية فـــي القصيدة العربية الحديثة ، بحيث لا تكاد قصيدة حديثة تخلو من اســـتخدام هـــذا الأسلوب على نحو أو آخر . فحين يقول شاعر كمحمد إبراهيم أبو ســـنة فـــي قصيدته "أغنية حب" (١٩) :

---

(١٨) المبرد (محمد بن يزيد) : الكامل في اللغة والأدب . تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم . مكتبة نهضة مصـــر ١٢٩/٣ .

(١٩) محمد إبراهيم أبو سنة : ديوان "أجراس المساء" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ص ٤ .

أفيقي ، فما زال يمكن ألا تكوني وسامًا وقبرًا .
ومازال يمكن أن يتوقف هذا النزيف
ويبقى جمالك عصرًا .. وعصرًا
ومازال يمكن .. مازال يمكن .. مازال يمكن .. ما ..
أفيقى .. أحبك

التى يخاطب فيها مصر التي أحبها ، وتغذى بحبها مع لبن أمه ، وورث هذا الحب عن أبيه وجده ، وظل يعشقها رغم استكانتها أمام استباحة الطغاة والطامعين ، ورغم سخريات الآخرين منه ومن حبه لها ، إنه مازال يؤمن بأنها قادرة على استرداد كل ما فقدته من نصاعتها وجلالها وألقها ، وبأن أمامها إمكانات غير متناهية لوقف هذا النزيف الأليم ، وللاحتفاظ ببهائها إلى الأبد . ويحسُ الشاعر بأن الألفاظ قاصرة عن الإحاطة بما يمكن لمصر أن تكونه ، فيلجأ إلى أسلوب الحذف والإضمار ، حيث يحذف فاعل الفعل "يمكن" بعد أن صرح به مرتين من قبل ، إيحاء بلا محدودية الإمكانات المتاحة أمام المحبوبة مصر ، وأن ما يمكن أن تكونه لا يستطيع أن يحيط به تحديد. ولا يكتفي بالحذف في عبارة واحدة ، وإنما يكرر العبارة ، "ومازال يمكن.." أكثر من مرة ليضاعف من الإيحاء بكثرة الإمكانات وعدم تناهيها ، وفي المرة الأخيرة لا يبقى من العبارة إلا على كلمة "ما" ويحذف ما عداها ، وهنا تزداد القيمة الإيحائية للحذف ، فتتضاعف إيحاءاته ولا ندري إذا ما كان هذا الحذف استمرارًا لنفس الاتجاه في الإيحاء بعدم تناهي ما يمكن لمصر أن تكونه ، أم هو تعبير عن يأس الشاعر من تحقيق هذه الإمكانات ، أم هو إحساس منه بأنه انساق وراء الأماني والأحلام أكثر مما ينبغي ، ومن ثم فإنه يبتر هذا الانسياق بهذا الأمر الصارم "أفيقي" .. ليختم القصيدة عقب ذلك بهذا القرار الحاسم "أحبك".. فمهما أحاط الشك والغموض بأشياء كثيرة في رؤيا الشاعر فإن هناك يقينًا واحدًا واضحًا فوق أي شك وهو حبه لمصر ، ولذلك فإنه يعبر عن هذا الحب بهذه الصيغة التقريرية الحاسمة "أحبك" .

لقد قام الحذف في هذا الجزء من القصيدة بدور إيحائي بارع ، بل لعله كان أهم عناصر الإيحاء التي استخدمها الشاعر هنا . ولعل في هذا القدر ما يوضح لنا القيمة الإيحائية لأسلوب الحذف والإضمار في القصيدة الحديثة .

التكـرار :

التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًا واضحًا ، فتكرار لفظة ما ، أو عبارة ما ، يوحي بشكل أوَّلي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى ، وقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية ؛ فحين يقول شاعر كالصمة بن عبد الله القشيري [٢٠] .

ونبئت ليلى أرسلت بشفاعة إليَّ ، فهلا نفس ليلى شفيعها
أأكرم من ليلى عليَّ .. فتبتغي به الجاه ؟ أم كنت امرأ لا أطيعها ؟

نحس بمدى سيطرة ليلى على وجدانه وفكره حتى ليكرر اسمها ثلاث مرات في البيتين لأنه يشعر بمتعة خاصة في ذكر هذا الاسم وتكراره ، وقد ساهم التكرار هنا مساهمة أساسية في التعبير عن ذلك العتاب الودود الذي يسوقه الشاعر إلى ليلى ، ليلى التى تتشفع إليه بسواها وهي أقرب الشفعاء إلى قلبه ، وأقواهم تأثيرًا على نفسه ، وحتى اسمها هو أعذب الأسماء وأخفها على لسانه وسمعه ومن ثم فهو لا يسأم تكراره ، وقد تآزر هذا التكرار مع ذلك التساؤل العاتب في "أأكرم من ليلى عليَّ؟" و"أم كنت امرأ لا أطيعها؟" على الإيحاء بذلك العتاب الودود .

---

(٢٠) انظر المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد) : شرح ديوان الحماسة . نشر الأستاذين أحمد أمين وعبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٥٢ القسم الثالث ص ١٢٢٠ . والبيتان في الكتاب بدون نسبة ، وقد نسبهما المحققان إلى الصمة ، أو ابن الدمينة .

ويقوم التكرار في القصيدة الحديثة بوظيفة إيحائية بارزة ، وتتعـــدد أشـــكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائى الذي ينوطه الشاعر به ، وتتراوح هذه الأشـــكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بـــدون تغيير ، وبين أشكال أخرى أكثر تركيباً وتعقيدًا يتصرف فيـــها الشـــاعر فـــي العنصر المكرر بحيث تغدو أقوى إيحاء .

وصور التكرار البسيط في القصيدة الحديثة كثيرة ، ومـــن نماذجـــها قـــول الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في قصيدته "غريب على الخليج" [٢١] التـــي يعبر فيها عن حنينه الغلاب إلى العراق عندما اضطر إلى تركه إلى دول الخليج بحثاً عن لقمة العيش :

أعلى من العباب يهدر صوته ، ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق

كالمد يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي : عراق

والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق

فتكرار كلمة "عراق" في الأبيات يوحي بمدى سيطرة العـــراق علـــى رؤيـــا الشاعر وعلى مشاعره، إنه يملأ أفق هذه الرؤيا ، ويواجهه أينما اتجه ، وهـــو صوت يعلو على كل الأصوات بحيث لم يعد يسمع سواه أو يرى سواه والتكرار هنا هو الوسيلة الأساسية في الإيحاء بمدى ارتباط الشاعر بالعراق وحنينه إليـــه وكل الأدوات الأخرى تأتي على هامشه .

أما الأشكال الأكثر تعقيدًا من التكرار فهي التي تتجلى فيها براعـــة الشـــاعر وعبقريته . وقد يكتفي الشاعر في تركيب التكرار بالمزج بينه وبيـــن الوســـائل اللغوية الإيحائية الأخرى بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء

---

(٢١) ديوان " أنشودة المطر " ص ١١ .

المطلوب ، كما فعل الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في النموذج السابق الذي مزج فيه بين التكرار وأسلوب الحذف والإضمار على نحو تآزرت فيه الأداتان على الإيحاء بلا محدودية ما يمكن أن تكونه مصر وأن تحققه .

وقد يتصرف الشاعر في طريقة التكرار ذاتها بالتدخل في العنصر المكرر والتصرف في صياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة . ومن النماذج البارعة لهذه الصورة من صور التكرار المركب "الإصحاح العاشر" من قصيدة "سفر ألف دال" للشاعر أمل دنقل (٢٢) :

الشوارع في آخر الليل ، آه ، أرامل متشحات ينهنهن في عتبات
القبور   البيوت
قطرة .. قطرة تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة ، تتشبث في وجنة
الليل ، ثم تموت

* * *

الشوارع في آخر الليل ، آه ، خيوط من العنكبوت
والمصابيح   تلك الفراشات   عالقة في مخالبها ، تتلوى .. فتعصرها ،
ثم تنحل شيئًا فشيئاً ، فتمتص من دمها قطرة .. قطرة ، فالمصابيح قوت

* * *

الشوارع في آخر الليل ، آه ، أفاع تنام على راحة القمر الأبدي الصموت
لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء ، يغفو
بداخلها الموت ، حتى إذا غرب القمر انطفأت ، وغلى في شرايينها السم
تنزفه قطرة .. قطرة ، في السكون المميت

* * *

وأنا كنت بين الشوارع وحدي ، وبين المصابيح وحدي
أتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة .. قطرة كان حبي يموت
وأنا خارج من فراديسه دون ورقة توت

---

(٢٢) ديوان " العهد الآتي " ص ٦٠ .

إن لدينا هنا مجموعة من العناصر التي تتكرر عدة مرات ، ولكن الشاعر يشكلها في كل مرة تشكيلا جديدا ، ويؤلف بينها تأليفا جديدا ، بحيث تأتي في صورة جديدة تماما .

إن لدينا في الأبيات "شوارع" و"مصابيح" ووقت معين هو "آخر الليل" وآهة تتكرر ، ولدينا أخيرا أشياء تتساقط ، أو تذوب ، أو تفنى ، "قطرة .. قطرة" . هذه هي العناصر التي تتكرر في المقاطع الأربعة ، وتتشكل في كل مقطع بصورة جديدة ولكن الصور كلها تدور في النهاية حول محور واحد هو الشعور بالموت والذبول والانطفاء .

في المقطع الأول ترى "الشوارع" في "آخر الليل" وقد تجسدت في صورة أرامل ثاكلات يبكين بحرقة في عتبات بيوتهن - القبور ، وتغدو "المصابيح" هي الدموع المتساقطة "قطرة .. قطرة" من عيون أولئك الأرامل الثكالي ، والتي تحاول سدى أن تتشبث في وجنة الليل قبل أن تموت . وهكذا يلف الموت والانطفاء الصورة بكل عناصرها .

وفي المقطع الثاني تتحول "الشوارع" في "آخر الليل" إلى خيوط عنكبوت ، وتصبح "المصابيح" هي الفراشات الضحايا التي تتلوى في قبضة الخيوط قبل أن تتحلل في مخالب الشوارع العنكبوت ، لتمتص دمها "قطرة .. قطرة" مرة أخرى يطالعنا الموت والانطفاء بصورة أخرى وشكل جديد ، وإن كان قد تكون من نفس العناصر .

وفي المقطع الثالث تتحول "الشوارع" في "آخر الليل" مرة أخرى إلى أفاعٍ تنام على راحة القمر ، أما "المصابيح" فهي لمعان جلود هذه الأفاعي ومن ثم فإن ضياءها ضياء مسموم ، لا يلبث - إذا انطفأ القمر - أن ينزف سمه "قطرة.. قطرة" في السكون المميت ، وهكذا تتشكل نفس العناصر المكررة للمرة الثالثة في صورة جديدة لحمتها وسداها الموت والانطفاء والفناء .

وفي المقطع الأخير تصبح "الشوارع" و"المصابيح" بكل إيحاءاتها السابقة ، وبكل أشباح الموت والانطفاء التي تحف بها مسرحًا حزينًا لمشهد حزين ، وهو مشهد الشاعر الضائع الوحيد ، المتصبب حزنًا ، والذى يشهد مصرع حبه "قطرة .. قطرة" ويخرج من فراديس هذا الحب خاويًا ، عاريًا حتى من ورقة توت. وعلى الرغم من أن "الشوارع" و"المصابيح" في هذا المقطع الأخير لم تتشكل في أية صورة جديدة ، فإن إيحاءات الصور السابقة التي تشكلت فيها تنعكس عليها، فنحس أن هذه الشوارع وهذه المصابيح التي يتخبط بينها الشاعر وحيدًا يتصبب بالحزن بين قميصه وجلده ليست أبدًا تلك الشوارع و"المصابيح" الواقعية ، وإنما هي الشوارع والمصابيح الأرامل والدموع ، والعنكبوت والفراشات ، والأفاعي ولمعان جلودها المسموم ، إنها ببساطة الشوارع والمصابيح الموت والانطفاء التي توحد بها الشاعر وأصبح الجميع صوراً متعددة لحقيقة واحدة هي الموت .. والانتهاء .

هكذا استطاع الشاعر أن يتصرف ببراعة في هذه العناصر المكررة ، حيث شكل منها في كل مرة شيئاً جديدًا مختلفاً ، وبهذا حقق لونًا من التنوع من خلال الوحدة ، وإن كانت التشكيلات كلها كما رأينا تدور حول محور شعورى واحد، مما يحقق من جديد نوعًا من الوحدة من خلال التنوع ، أو بعبارة أخرى يرد التنوع إلى لون من الوحدة .

ولعله اتضح من هذا مدى ثراء الإمكانات الإيحائية لصور التكرار المركب ، وهي إمكانات غير محدودة سواء في صيغها أو في طاقاتها الإيحائية .

إلغاء أدوات الربط اللغوية :

عرفنا كيف حرر الرمزيون ومن بعدهم السيرياليون لغتهم الشعرية من الروابط والصلات المنطقية التي تربط الجمل والألفاظ بعضها إلى بعض ، حتى إن بعض القصائد السيريالية النموذجية كانت تتألف من مجموعة من الجمل

المتجاورة بدون ترابط ، أو حتى من مجموعة من الألفاظ غير المترابطة ، وقد أسرف السيرياليون في هذا الاتجاه ، حيث كانوا يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آليا كما ترد في الذهن ، ودون أي تدخل من الفكر لتنظيمها أو الربط بينها (٢٣) .

وقد تأثرت بمثل هذا الاتجاه القصيدة العربية الحديثة ، فشاع في الكثير من نماذجها توالي الجمل بدون أدوات ربط لغوي تصل ما بينها ، وبخاصة في تلك القصائد التي تتألف الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبعثرة المشتتة ، أو ما أشبه ذلك من الرؤى الشعرية التي تلائمها مثل هذه الوسيلة . ومن النماذج الجيدة لاستخدام هذه الوسيلة قصيدة "مائدة الفرح الميت" للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة (٢٤) ، التي تصور انفصام الروابط والوشائج بين حبيبين ، من خلال لقاء بينهما عقب انطفاء جذوة حبهما . يقول الشاعر في مطلع القصيدة :

ينبت ظلى في مرآة الحائط

ينبت ظلك في مرآة السقف

نتواجه .. نجلس

نقتسم الصمت ، وأقداح الشاى البارد

تفصلنا مائدة الفرح الميت

تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

وهكذا تتوالى الجمل بدون ترابط ، وبدون أن يستخدم الشاعر أدوات الوصل اللغوية في ربط بعضها ببعض ، فظلت كل جملة منعزلة عن أخواتها مما يناسب الجو النفسي الذي يوشح الأبيات ، فنحن نحس منذ الوهلة الأولى أن العزلة والانفصام والفرقة تفرض ظلالها الثقيلة على الموقف برمته ، فقد أصبح

---

(٢٣) انظر : André Breton : Manifestes du Surréalisme. Gallimard, Paris 1967. P. 37.

(٢٤) ديوان " أجراس المساء " ص ١٧ .

كل من الحبيبين بعيدًا عن الآخر ، تفصله عنه عزلة عاطفية وروحية قاسية - رغم المكان الواحد الذي يضمهما - حتى ظل كل منهما ينبت في اتجاه مخالف للاتجاه الذي ينبت فيه ظل الآخر ، فعلى حين ينبت ظله "في مرآة الحائط" ينبت ظلها "في مرآة السقف" . إن برودة العزلة تلف الجو كله ، بعد أن خمدت جذوة الحب المتوهجة ، انطفأت حرارة العواطف وتلاشى دفئها ، وقد امتدت برودة الموقف حتى إلى الشاى فأصبح بدوره شاياً باردًا ، والحبيبان لم يعد لديهما ما يقتسمانه سوى "الصمت" وأقداح هذا "الشاى البارد" ، ولم يعد يتحرك في داخلهما إلا "أوراق خريف العام الماضي" . إن كل ما في الموقف يوحي بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها ، ومن ثم جاءت الجمل بدورها تعكس هذا الجو الثقيل ، بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية بينها ، وتساعد - من ناحية أخرى - على الإيحاء بتشتت خواطر الشاعر وهواجسه وعدم ترابطها وتماسكها.

هذه هي أهم الإمكانات اللغوية الخالصة التي يستخدمها الشاعر استخداما إيحائيا تعبيريا ، والتي كان من الضروري أن نعرض لها في إطار دراستنا للغة الشعر ، قبل الانتقال إلى دراسة الأدوات الوسائل الشعرية الأخرى التي تمثل اللغة مادتها الأولى .

الصـورة الشـعريـة

الصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية ، فبواسطة الصـــــورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس ، وبواســطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره . وإذا كان الشاعر الحديث – بشكل عام – يستخدم إلى جانب الصورة الشعرية أدوات وتكنيكـــــات شعرية أخرى ، فإن هناك من الاتجاهات الشعرية الحديثة مـــا يعتمــد اعتمـــادًا أساسيًا على الصورة الشعرية ، كالسيريالية ، حيث "يكفى أن نفتح كيفما اتفق أية مجموعة شعرية سيريالية أو قريبة من السيريالية ، لندرك أن الصورة فيها هـــي المادة الأولى للغة الشعرية" (١) و"السمات الخاصة للغة السيريالية تنجم مباشـــرة عن وظيفة الصور ، فكل نص سيريالي يبدو كما لو كان سلسلة من الصور"(٢).

١ – الصورة في موروثنا الشعري والنقدي :

إن الصورة الشعرية ليست اختراعًا شعريًا حديثًـــا ، وإنمـــا هـــي أداة مـــن الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصـــور الشـــعر . وشـــعرنا العربي القديم حافل بالصور الشعرية البارعة التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود ، وإن كان طبيـــعيًا أن تختلف الصورة في القصيدة القديمة في مفهومها ، وغايتها الفنية ، وطريقـــة تشكيلها، وطبيعة العلاقات بين عناصرها، عن الصورة في القصيـــدة الحديثـــة، نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال، ولاختلاف مفهوم الشـــعر بشكل عام بينهمـــا،

---

(١) Robert Bréchon. Le Surréalisme. P. 166

(٢) Ibid. p. 175

حيث كانت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على قـــدر مـــن الوضـــوح وقـــرب المتناول ، ولعل علاقة "المشابهة" كانت هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعًا في القصيدة العربية الموروثة ، ومن ثم فإن معظم جهود النقـــاد والبلاغيين العرب في دراسة الصورة الشعرية – وهو مصطلـــح لـــم يســـتخدم بمفهومه الحديث في البلاغة والنقد العربي القديم – دارت حول هـــذه الصـــورة التي تقوم على فكرة المشابهة ، حيث انصبت معظم جـــهودهم علـــى دراســـة "التشبيه" و"الاستعارة" – التي هي من وجهة نظر البلاغة العربية والنقد العربـــي القديم تشبيه حذف أحد طرفيه – وإن كانوا لم يغفلوا أنواعًا أخرى من الصـــور الفنية التي تقوم على علاقات أخرى بين عناصرها وأطرافها غير المشـــابهة ، ولكن اهتمامهم بمثل هذه الصور يكاد يجيء على هـــامش اهتمامـــهم الشـــديد بالتشبيه والاستعارة . بل إن اهتمامهم الشديد هذا بعلاقة المشابهة قد قادهم إلـــى إدخال نوع من الصور الفنية التي تقوم على أساس تشخيص المجـــردات فـــي صورة كائنات حية في إطار الصور التي تقوم على أساس علاقة التشابه ، حيث اعتبروها نوعًا من أنواع الاستعارة أطلقوا عليـــه اســـم "الاســـتعارة المكنيـــة" ومضـــوا من ثم يبحثون عن التشابه بين عناصر هذه الصور حيث لا تشابه في الواقع ، لأن "الاستعارة المكنية" عندهم أصلها تشبيه حذف منه المشبه به وكنـــى عنه بلازم من لوازمه أضيف إلى المشبه ، وكانوا بهذا الصنيع يخنقون ما فـــي مثل هذه الصور من طاقات تعبيرية ويطفئون إشعاعاتها الإيحائية النافذة ، بحثًـــا عن علاقة حسية لا وجود لها ، فحين يقول امرؤ القيس مثلاً مصورًا إحساســـه بطول الليل وامتداده وثقله :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازًا وناء بكلكل

يقول البلاغيون في تحليلهم لمثل هذه الصورة البارعة إنه شبه الليل بجمل أو نحوه ، ثم حذف المشبه به ، وهو الجمل ، وأثبت بعض لوازمه – وهو الصلب

والأعجاز والكلكل – للمشبه ، وهو الليل ، على سبيل الاستعارة المكنية[٣] .
ولاشك أنه ليس ثمة تشابه بين الليل والجمل ، بل ليس في الصورة جمل أو أى حيوان مادى آخر من الأساس ، وإنما هناك ذلك الحيوان الكابوسي الغريب الثقيل الوطأة الذي هو الليل ، وهو حيوان لا وجود له إلا في خيال امرئ القيس ووعيه، وهو حيوان شديد البطء ، جاثم على وجدان الشاعر لا يكاد يريم. وقد تأنق امرؤ القيس في تصوير بطئه وثقله، فاستخدم أولاً ألفاظًا ومفردات تشع بإيحاءات البطء والثقل والتراخي ، ثم اهتم برصد أدق التفاصيل للحركة البطيئة لهذا الحيوان الغريب الجاثم على أعماقه بكل ثقله ، فلم يكتف بالقول بأن هذا الحيوان قد جثم ، أو برك ، أو أناخ ، أو تمدد ، وإنما راح يتتبع في دأب كل تفاصيل هذه الحركة وجزئياتها؛ التمطي بالصلب ، ثم إرداف الأعجاز، ثم السقوط بالكلكل ، مما يوحي بالامتداد والثقل والبطء الشديد ، ويعكس مدى المعاناة والضيق اللذين يكابدهما الشاعر من طول هذا الليل ، فصنيعه هنا أشبه ما يكون بعملية التصوير البطيء في السينما ، التي تعنى بإبراز التفصيلات الدقيقة للحركة ، وتعطى إحساسًا بالبطء والامتداد .

لم يهتم بالبلاغيون والنقاد العرب بكل هذه الإيحاءات ، وجمدوا مثل هذه الصورة الحية في ذلك القالب الجامد الذي سموه "الاستعارة المكنية" .

على أننا لم نعدم أن نجد ناقدًا وبلاغيًا واسع الأفق مرهف الحس كعبد القاهر الجرجاني لا يرتاح بالاً إلى نشدان التشابه في مثل هذه الصور التشخيصية، ولا يميل إلى اعتبارها تشبيهاً حذف منه المشبه به وأضيفت بعض لوازمه للمشبه. فقد عرض عبد القاهر لهذه الصور في أكثر من موضع في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" معبرًا عن عدم اطمئنانه إلى ما يذهب إليه البلاغيون في تحليلهم لها ، بل إنه اقترب كثيرًا من إدراك طبيعة

---

(٣) انظر : د. علي عشري زايد : البلاغة العربية تاريخها . مصادرها . مناهجها . مكتبة الشباب ـ القاهرة ١٩٧٧ ص ٨٤ ، ٨٥ .

التشخيص الفني للمجردات فيها ، وتجسيد هذه المجردات في صــور ماديــة ، ففــي تحليله لبيت "تأبط شرًا" الذي أورده أبو تمام في "الحماسة" :

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

يقول : "أنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنــه اســتعار لفــظ النواجذ ولفظ الأفواه لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ ، وشيء قد شبه بالأفواه ، فليس إلا أن تقول إنه لمـــا ادعــى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف ، وجعلها لسرورها بذلك تضحـك ، أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه مـــن شــدة السرور" (٤) . إنه ببساطة يكاد يقول إنه لا سبيل إلى تحليـــل هــذه الصــورة وتذوقها إلا أن تقول إن الشاعر قد جسد المنايا وشخصها في صورة كائن حي ، بل إنه قال بالفعل شيئاً كهذا في مكان آخر ، وذلك حين تحدث عــن الوظــائف الفنية للاستعارة في كتابه "أسرار البلاغة" حيث قال : "إنك لترى بـــها الجمــاد ناطقًا ، والأعجم فصيحًا ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعــاني الخفيــة باديــة جلية.. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جســمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيــة لا تنالها إلا الظنون" (٥) .

لكن نقادنا وبلاغيينا القدماء لم يكونوا كلهم في مثل رهافة حس عبد القـــاهر ووعيه الفني الناضج ، ومن ثم ظلوا منجذبين إلى علاقة المشابهة في الصـــور الشعرية ، وبخاصة المشابهة الحسية الواضحة التـــي يســهل علــى الحــواس التقاطها، بل إن عبد القاهر نفسه – مع موقفه البارع من قضية "الاســـــتعارة

---

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . ص ٣١٤ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة. تصحيح الشيخين محمد عبده ومحمـــد الشــنقيطي . دار المنــار . الطبعة الثانية. ص٣٣. ولمزيد من التفاصيل حول هذه القضية يراجع كتاب "البلاغة العربية" ص ٢٠٠ ـ ٢٠٣.

المكنية" – لم ينج من الانسياق في تيار الإعجاب بالصور التشبيهية التي تقوم على مشابهات حسية تدركها الحواس بسهولة ، ولعل هذا الاهتمام الشديد من نقادنا وبلاغيينا بمثل هذه الصور كان من بين العوامل التي ساعدت على شيوعها في موروثنا الشعري .

٢ – الصورة في القصيدة الحديثة والنقد الحديث :

لم تعد المشابهة بين أطراف الصورة وعناصرها – وبخاصة المشابهة الحسية – هي العلاقة الأساسية بين هذه الأطراف والعناصر في القصيدة العربية الحديثة، وفي الشعر الحديث بوجه عام ، فالصورة في هذا الشعر "إبداع خالص للروح ، وهي لا يمكن أن تتولد من التشابه ، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرًا أو قليلاً ، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى ، وأقدر على التأثير ، وأغنى بالحقيقة الشعرية" (٦) . ومن ثم فإننا نجد أطراف الصورة في القصيدة الحديثة على قدر واضح من التباعد ، والشاعر هو الذى يقرب بينها ، لأنه يكتشف العلاقات بينها بروحه وخياله وليس بحواسه ، ومن ثم فإنه يهتدى – بوحي من الروح والخيال – إلى هذه العلاقات الأكثر خفاء وعمقا ، فحين نقرأ قول الشاعر إبراهيم ناجي من قصيدته "العودة" (٧) متحدثا عن بيت أحبائه المهجور :

موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ الليل فيه وجثم	وجرت أشباحه في بهوه
والبلى أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
قلت يا ويحك تبدو في مكان	كل شيء فيه حي لا يموت

(٦) الكلمات للشاعر بيير ريفردي . انظر : A. Breton; Manifestes du surréalisme. P. 31.

(٧) إبراهيم ناجي : وراء الغمام . طبعة دار العودة . بيروت ١٩٧٣ ص ٢٠ .

كل شيء من سرور وحـــزن   والليالي من بهيـــج وشج

وأنا أسمع أقدام الزمــــــــن   وخطا الوحشة فوق الدرج

نجد مجموعة من الصور التي تتباعد أطرافها وعناصرها في الحســـن إلـــى أقصى مدى ممكن من التباعد ، ولكن الشاعر استطاع بخياله النـــافذ أن يقـــرب بينها ، وأن يكتشف علاقاتها الكامنة التي تتجاوز الحواس ، فيجمع بين "الســـأم" مثلاً – وهو معنى ذهني مجرد – وبين حركـــة الثـــواء والإقامـــة المحسوســـة الملموسة ، ثم بينه وبين "الأنفاس" – التي هي من خواص الكائنات الحية – وعن طريق هذا التقريب يشخص هذا السأم في صورة كائن حي يكاد يلمسه القـــارئ بحواسه ، ويفعل نحو ذلك بالليل الذي هو بدوره معنى تجريدي – فيقرب بينـــه وبين حركة الجثوم – التي هي أيضًا من خواص الكائنات الحيـــة – فيجســـده ، ويجعل له أشباحًا تجري في أبهاء البيت المهجورة ، وهكذا يمضي الشاعر على هذا النحو يجسد كل المعاني والمشاعر والخواطر المجردة التـــي يحســـها فـــي صورة حية مشخصة ، مما يعطي إحساسًا عميقًا لـــدى المتلقـــي بمـــدى قـــوة إحســـاس الشاعر بهذه المشاعر والأحاسيس حتى ليكاد يلمسها بيديه ، ويحـــس بأنفاسها تلفح وجهه ، وهكذا يصبح البيت المهجور بفضل هذا التشخيص مسرحًا عجيبًا تجوس في أنحائه كل معاني الوحشة والخراب ؛ فالسأم ثاوٍ فيـــه يـــتردد صوت أنفاسه في أجوائه ، والليل منيخ جاثم – بكل ما يوحي به الفعلان "أنـــاخ" و"جثم" من رسوخ ثقيل – وأشباحه تعبث طليقة في الأبهاء ، والبلى ذاته يتجســـد حقيقة شاخصة أليمة ، بحيث نكاد نراه بأعيننا مع الشاعر ويداه تنسجان الخيوط العنكبوتية المقبضة ، والزمن أيضًا نكاد نسمع مع الشاعر وقع أقدامه الثقيلة فـــي الممرات ، والوحشة خطاها الثقيلة تدب فوق السلم .

لقد استطاع الشاعر بهذا التجسيد البارع لهذه المعاني والأحاسيس التجريديـــة أن يجعلها شاخصة أمام الأبصار ، وأن يقوى في الوقـــت ذاتـــه مـــن فداحـــة الإحساس بالمفارقة الأليمة بين هذه الحال الكئيبة التي وصل إليها البيت وبيـــن

ما كان عليه قديمًا يوم كان عامرًا بالأحباء ، حيث كان كعبة يطوف حولها الطائفون يتعبدون فيها للحسن ، ويوم كانت أضواؤه تستقبل الشاعر محتفية باشة وتضحك له من بعيد .

واضح أن هذه الصور في مجملها لا تقوم على التشابه بين طرفيها - أو أطرافها - وحتى ما قام منها على أساس هذه العلاقة فإن الصلات بين طرفيها لا تقف عند مجرد التشابه الحسى الملموس ، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين . ومن ثم فإن الصور التي تكتفي برصد التشابه الحسي بين أطرافها وتسجيله ليس لها كبير اعتبار في ضوء المفهوم الحديث للصورة الشعرية ووظيفتها ، فوظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها . ومن ثم فإن هذه الصور الحسية الخالصة التي شاعت في شعر بعض شعرائنا أمثال عبد الله بن المعتز وسواه ليس لها كبير وزن في ضوء المقاييس الحديثة لتقويم الصورة الشعرية . فحين يقول ابن المعتز مثلا :

كأن عيون النرجس الغض حولها　　　مداهن در حشوهن عقيق

أو يقول :

وأرى الثريا في السماء كأنها　　　قدم تبدت من ثياب حداد

أو حين يقول الصنوبري :

كأن في غدرانها　　　حواجبا ظلت تمط (٨)

فإننا نجد الشاعر يوجه كل همه إلى رصد الصلات الحسية الملموسة بين عناصر الصورة وتسجيلها ، أو بعبارة أخرى يوجهه إلى البحث لأحد طرفي

---

(٨) الأمثلة من كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر ص ٧٥ ، ١٥٨ وفي الكتاب أمثلة كثيرة لهذا اللون من الصور .

الصورة – وهو المشبه -- عن طرف آخر مماثل له في الصورة أو الشكل أو اللون، بصرف النظر عن مدى مماثلته له في الوقع النفسي والشعوري ، وبصرف النظر عما إذا كان ضم كل من الطرفين إلى الآخر يعبر عن حقيقة نفسية أو فكرية ذات شأن أو لا يعبر ؛ ففي الصورة الأولى مثلاً يبحث الشاعر لزهرة النرجس النضيرة عن شبيه فلا يجد سوى مداهن الدر المحشوة بالعقيق ، فلا نحس أن ثمة رابطًا بين الطرفين سوى الشكل واللون ، أى أن الصورة ببساطة لا تخاطب أبعد من حواسنا ، وأنها لا تحمل من الرصيد الشعوري والنفسي قدر ما تحمل من التشابه الحسي ، فإذا تركنا الصورة الأولى إلى الثانية وجدنا الخطب فيها أفدح حيث قادت الشاعر نزعته إلى البحث عن التشابه الحسي إلى هذه الصورة التي تنم عن ذوق سقيم ، والتي جمع فيها بين أكثر الأشياء تنافرًا وتباعدًا من ناحية الوقع النفسي لمجرد تشابهها في الشكل أو في اللون، وإلا فأى ذوق أشد سقمًا من تمثيل الثريا المتلألئة في السماء المظلمة بقدم تظهر من ملابس الحداد السوداء ، فليس ثمة ما هو أشد تنافرًا من طرفي هذه الصورة – رغم تشابههما في اللون والشكل – وليس ثمة ما يجمع السماء المظلمة والثياب السوداء سوى اللون الأسود ، وكذلك ليس ثمة ما يجمع بين الثريا المتلألئة والقدم سوى الشكل واللون الأبيض . والأمر في الصورة الثالثة ليس أقل سقمًا . فالجمع بين التموجات المقوسة التي تحدثها الريح على وجه مياه الغدران من ناحية ، والحواجب التي تمتد وتمط من ناحية أخرى لمجرد تشابههما في الشكل قد أنتج هذه الصورة المضحكة الغريبة .

في هذه الصور الثلاث لا نحس أن وراء التشابه الحسي بين أطرافها أى رصيد شعوري أو نفسي ، وهو ما ينبغي أن يكون غاية كل صورة شعرية .

ولقد كان بيان الوظيفة التعبيرية للصورة من أول ما اهتم به رواد التجديد الأوائل في أدبنا الحديث من سمات الحداثة في القصيدة ، ويعتبر الأستاذ عباس العقاد أشد هؤلاء الرواد اهتمامًا بهذه القضية ، وتأثيرًا في هذا المجال ، حيث

ألح على ضرورة تعبير الصورة الشعرية عن حقيقة نفسية أو شعورية وعـــدم اقتصارها على تسجيل التشابه الحسي ، وكان من المآخذ التي أخذها على شوقي بشدة ما جاء في شعره من صور تشبيهية حسية لا تحمل أكـــثر مـــن التشـــابه المادي بين أطرافها ، ففي نقده لقصيدة شوقي في رثاء محمد فريد ما إن يصـــل إلى تشبيه شوقي للهلال بالمنجل في قوله :

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا	**وتنحى لمنجـــــل حصـــــاد**
تلك حمراء في السماء ، وهذا	**أعوج النصل من مراس الجلاد**

حتى ينتهز الفرصة لينحى باللائمة على أولئك الذين "جعلوا التشـــبيه غايـــة فصرفوا إليه همهم ولم يتوسلوا به إلى جلاء معنى أو تقريـــب صـــورة ، ثـــم تمـــادوا فأوجبوا على الناظم أن يلصق بالمشبه كل صفات المشبه بـــه ، كـــأن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بـــها علـــى ظواهرها ، نظروا إلى الهلال فإذا هو أعوج معقوف ، فطلبوا له شـــبهًا وهـــو أغنى المنظورات عن الوصف الحسي .. وإن كان لابد من التشبيه فلنشبه مـــا يبثه في نفوسنا من حنين أو وحشة أو سكون أو ذكرى ، ففي هذا لا في رؤيـــة الشكل تختلف النفوس والخواطر" (٩) .

ولا يلبث أن يسوق إلى شوقي هذا الكلام العظيم الذي أصبـــح أصـــلاً مـــن الأصول المتعلقة بهذه القضية في نقدنا الأدبي الحديث ، والذي لا يستطيع دارس لهذه القضية أن يغفله ، وهو قوله : "اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشـــاعر مـــن يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقـــول مـــا هـــو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسُّهم وأطبعهم في

---

(٩) الديوان : ١ / ١٧ ــ ١٨ .

نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد. ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه.. وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًا ووجدانًا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية"(١٠) .

وكلام العقاد هذا وإن كان منصبًا في الأصل على الصورة التشبيهية بالذات ، فإنه يصلح أساسًا جيدًا لبيان قيمة الصورة الشعرية ووظيفتها في القصيدة الحديثة ، أيًا كان نوعها أو كانت العلاقة بين أطرافها . وعلى أية حال فإن قيمة الصورة في القصيدة العربية الحديثة قد أصبحت منذ ذلك الحين تقاس بمدى طاقتها الإيحائية ، ومدى الوظيفة التي تؤديها في توصيل أبعاد الرؤية الشعرية للشاعر ، والتعبير عن واقعه النفسي والشعوري الذي لا يمكن التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر .

٣ تشكيل الصورة الشعرية :

يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها ، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي ، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه

---

(١٠) السابق ص ٢٠ ، ٢١ .

العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر ، بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية ، فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها ، فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلاً حرفيًا ، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه ، ويحوله إلى "واقع شعري" إذا صح هذا التعبير ، واقع شعري لا تمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلاً جديدًا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة ، ومن ثم فإنه لا يجوز محاكمة هذا "الواقع الشعري" بقوانين الواقع المادي المحسوس ومنطقه، لأن لهذا الواقع الشعري قوانينه الخاصة ومنطقه الخاص ، كما لا يجوز إخضاع هذا "الواقع الشعري" المتمثل في الصورة الشعرية للتحليل المنطقي العقلي ، لأن هذه الصورة ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل ، بل إنها غالبًا ما تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقات جديدة ، فإذا كان منطق الواقع المادي ومنطق العقل كلاهما يرفضان أن يكون للسأم أنفاس ، أو يكون للبلى يدان ، أو يكون للزمن أقدام ، فإن منطق العالم الشعري وقوانينه لا ترفض هذه الأشياء على نحو ما رأينا في قصيدة "العودة" لناجي .

ويطيب لبعض شعرائنا المحدثين – ولعلهم في ذلك متأثرون برامبو في اكتشافه ما سماه "كيمياء الكلمة أو الفعل" – أن يمثلوا عملية الإبداع الشعري ، أو تشكيل الصورة الشعرية – عن طريق المزج بين العناصر والأشياء المختلفة لإنتاج مركب جديد مختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي يتألف منها – بالعملية الكيميائية [١١] ، من حيث أن كلتا العمليتين تغير شكل الأشياء وطبيعتها وخواصها .

---

(١١) انظر القصيدة الطويلة التي تحمل عنوان "زهرة الكيمياء" للشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) في ديوان "كتاب التحوُّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل" المكتبة العصرية . بيروت ١٩٦٥ ص ٩ .

وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة ، واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية ، وتتضاعف إيحاءاتها .

والشاعر الحديث يلجأ إلى مجموعة من الوسائل الفنية لتشكيل صورته الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى ، تجعلها أقدر على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها في قصيدته ، ومن هذه الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر الحديث لتشكيل صورته من مجموعة من العناصر والمكونات المتباعدة في منطق الحس والعقل :

التشخيص :

والتشخيص وسيلة فنية قديمة ، عرفها شعرنا العربي ، والشعر العالمي ، منذ أقدم عصوره . وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، وقد رأينا فيما سبق كيف شخص امرؤ القيس الليل ، وكيف شخص تأبط شرًا المنايا في صورة كائنات حية ، "وعلى الرغم من أن هذه ظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم ، قد أكثر الرومانتيكيون منها ، وكان طابعها في أدبهم أصدق وأكثر تنوعًا وأوسع مدى ، ولذا عد ذلك خاصة من خصائصهم ، وذلك لرهف إحساسهم ورقة مشاعرهم" (١٢) حيث كان من نزعات الرومانتيكيين الواضحة الهرب إلى الطبيعة ، والامتزاج بها فرارًا من فساد المجتمع وما يموج به من ظلم وشرور ، وكثيرًا ما كانوا يجعلون الطبيعة تشاركهم عواطفهم الخاصة ، فيسقطون عليها أحاسيسهم ، ويشخصون مظاهرها المختلفة ، ومن ثم قامت الصورة التشخيصية بدور بارز في الشعر الرومانتيكي، وشاعت عن طريق التأثر بالرومانتيكية في شعرنا العربي المعاصر ، ولم تعد

---

(١٢) د. محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . مكتبة نهضة مصر . القاهرة . ص ١٤٠ ، وانظر له أيضا : النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٢١ ، ٤٢٢ .

الصور التشخيصية فيه مجرد لمحات متناثرة ، وإنما أصبح التشخيص أساسًا من الأسس التي يصوغ عن طريقها الشاعر العربي الحديث صوره ، وقد رأينا كيف اعتمد شاعر من الذين يمثلون الاتجاه الرومانتيكي في الشعر العربي الحديث ، وهو الشاعر إبراهيم ناجي ، اعتمادًا أساسيًا على هذه الوسيلة الفنية في تشكيل الكثير من صوره الشعرية في قصيدة "العودة" التي شخص فيها الكثير من المعاني والأحاسيس التجريدية في صورة كائنات تنبض بالحياة ، كما رأينا قبل ذلك كيف لجأت شاعرة أخرى ذات نزعة رومانتيكية ، وهي الشاعرة نازك الملائكة ، إلى هذه الوسيلة في قصيدتها "النهر العاشق" ، حيث كان التشخيص فيها الوسيلة الأساسية في تشكيل الصورة الشعرية ، بل في بناء القصيدة كلها حيث شخصت النهر – الذى هو ظاهرة من ظواهر الطبيعة – في صورة كائن حي ، وكانت هذه الصورة الأساسية في القصيدة إطارًا عامًا تتعانق خلاله مجموعة من الصور الجزئية التشخيصية التي تدعم التشخيص في هذه الصورة الكلية وتقويه ، فرأينا النهر "يعدو" ورأيناه "راكضًا" و"باسطًا في لمعة الفجر ذراعيه .." إلى الجماهير المفزوعة المرتاعة ، ورأيناه "لهفان أن يطوى" صباها، ورأيناه "مبتسمًا بسمة حب" ورأينا له "قدمين" و"يدين" و"شفتين" .. إلى آخر هذه الصور التشخيصية الجزئية التي تدعم الصورة الأساسية الكلية . وثمة قصائد كثيرة في الشعر العربي الحديث تقوم كلها على أساس التشخيص ، سواء في ذلك تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة ، أو تشخيص المعاني الذهنية والمشاعر المجردة ، وعدا هذه القصائد التي تقوم كلية على أساس التشخيص فإن التشخيص يظل وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة في كل شعرنا العربي الحديث بكل اتجاهاته وتياراته المختلفة ، بما في ذلك التيارات التي لم تتأثر تأثرًا مباشرًا بالرومانتيكية .

تراسل الحواس :

تراسل الحواس وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عنى بها الرمزيون ، وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب العالمية ، بما فيها أدبنا العربي الحديث . وتراسل الحواس معناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى ، فنعطى للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم ، وهكذا تصبح الأصوات ألوانًا ، والطعوم عطورًا .. إلخ .

وقد مرت بنا قصيدة رامبو "الأصوات المتحركة Voyelles" (١٣) التي حول فيها الأصوات – التي هي من مدركات حاسة السمع – إلى ألوان ، فأضفى عليها صفات مدركات حاسة البصر ، وقبل رامبو ومحاولته المتطرفة حاول بودلير تطبيق نظرية تراسل الحواس في أكثر من قصيدة من قصائده ، وقد رأينا كيف اعتبر في قصيدة "تراسلات Correspondances" أن الروائح والألوان والأصوات تتجاوب في وحدة معتمة عميقة ، رحيبة كالليل وكالضوء (١٤) ، ويتعجب بودلير من الذين يرون أنه من غير الممكن أن تتبادل الحواس معطياتها ، ويرى أن هذا أمر مقرر يمكن إثباته ابتداء بدون أى تحليل أو مقارنة ، وأنه لا ينبغي أن يكون مثار دهشة لأحد "لأن الذي يثير الدهشة بحق هو ألا يستطيع النغم أن يوحي باللون ، وأن تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما ، وأن يكون النغم واللون عاجزين عن التعبير عن الأفكار . وذلك لأن الأشياء يعبر عنها دائما بواسطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلا مركبا غير قابل للتجزئة"(١٥) . ويستشهد بقصيدته "تراسلات" على هذه الوحدة الكونية التي تتعانق في إطارها كل الروائح والألوان والأصوات وتتجاوب (١٦) .

---

(١٣) انظر هذا الكتاب ص ٤٤ – ٤٥ . (١٤) انظر هذا الكتاب ص ٣٠.

(١٥) Charles Baudelaire : L'art Romantique – Garnier Flammarion – Paris 1968. P. 271.

(١٦) Ibid . p. 272.

وقد شاعت هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة ، وأسرف فيها بعض الشعراء وبخاصة في بداية فترة التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر ، حيث وجدنا الكثير من القصائد التي تتزاحم فيها هذه الصور القائمة على تراسل الحواس . ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسي على هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري قول الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري في قصيدته "أحلام النارنجة الذابلة" (١٧) .

هيهات .. لن أنسى بظلك مجلسي	**وأنا أراعي الأفق نصف مغمض**
خنقت جفوني ذكريات حلوة	**من عطرك القمري والنغم الوضي**
فانساب منك على كليل مشاعري	**ينبوع لحن في الخيال مفضض**
وهفت عليك الروح من وادى الأسى	**لتعب من خمر الأريج الأبيض**

فالتراسل بين معطيات الحواس في هذه الأبيات شديد الوضوح ، ففي البيت الثاني يصف العطر – الذي هو من مدركات حاسة الشم – بأنه قمري – وهي صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر – وكذلك يصف النغم – الذي هو من مدركات حاسة السمع – بأنه وضيء ، فيضفي عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر . بل إنه لا يكتفي بالتراسل المتبادل بين حاستين اثنتين كالسمع والبصر ، أو الشم والبصر وإنما يجعل التراسل في بعض الصور يتم بين ثلاث حواس تتبادل معطياتها ؛ فالبيت الثالث تقوم شطرته الثانية على تراسل متبادل بين ثلاث حواس هي على التوالى الذوق والسمع والبصر ، فالينبوع هو باعتبار ما من معطيات حاسة الذوق ، واللحن من معطيات حاسة السمع ، واللون المفضض من معطيات حاسة البصر ، ومن هذا القبيل أيضًا صورة "خمر الأريج الأبيض" في البيت الرابع ، التي تتراسل فيها حواس الذوق والشم والبصر ، فالخمر من دائرة حاسة الذوق ، وهو يضيفها إلى أحد مدركات حاسة

---

(١٧) محمد عبد المعطي الهمشري : ديوان الهمشري . جمع وتحقيق صالح جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ . ص ١٥٠ .

الشم وهو الأريج الذي يصفه بصفة من نطاق حاسة البصر وهـــي البيـــاض . وهكذا تتعانق هذه الأشياء المتباعدة على هذا النحو الغريـــب ، لتوحـــي بـــهذه الأحاسيس الغريبة وهذه المشاعر الغامضة المركبة التي تعجز اللغـــة العاديـــة عـــن التعبير عنها ، وعن طريق هذا التراسل تتجرد هذه المحسوســـات عـــن حسيتها وماديتها وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة "ذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معـــاني وعواطـــف خاصـــة ، والألـــوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد ، فنقل صفات بعضها إلـــى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريباً مما هو ، وبذا تكمـــل أداة التعبير بنفوذهـــا إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ، وفي هذا النقـــل يتجـــرد العـــالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورًا ، وذلك لأن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل " (١٨) .

مـــزج المتناقضـــات :

لم يقف عبث الشاعر الحديث بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصـــور عنـــد حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس وغير ذلـــك مـــن الوسائل الفنية ، وإنما تجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحـــد يعانق في إطاره الشيء نقيضه ، ويمتزج به مستمدًا منـــه بعـــض خصائصـــه ومضفيًا عليه بعض سماته ، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضـــة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل ، فحين يقول شاعر كـأديب مظهر في قصيدته "نشيد السكون" التي تعد من النماذج المبكرة فـــي شـــعرنا العربي الحديث التي تأثرت تأثرًا واضحًا بوسائل الإيحاء في الشعر الرمزي -:

---

(١٨) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٢٥ ، ٤٢٦ .

وانظر : د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

أعد على مسمعى نشيد السكون حلواً كمر النسم الأســــود

واستبدل الأنات بالأدمـــــع واسمع عزيف اليأس في أضلعي

واستبقني بالله يا منشدي (١٩)

نجد الشاعر بالإضافة إلى اعتماده اعتمادًا أساسيًا على تراسل الحواس وغير ذلك من الوسائل الإيحائية الأخرى يعتمد على مزج النقيضين في البيــت الأول وهما "النشيد" و"السكون" حيث يجعل للسكون نشيدًا ، تعبيرًا عن إحساسه بــأن للصمت صوته الخاص وللسكون نشيده الخاص الذى يسمعه الشاعر ، ويحســه ليس بسمعه فحسب وإنما بكل حواسه ، حيث يراه ببصره ، ويتــذوق طعمــه ، ويلمسه بحواسه ، ولا شك أن المزج بين النقيضين هنا قام بدور أساســي فــي تصوير تلك الحالة النفسية المبهمة الغريبة .

ومن هذا القبيل قول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته "أجلس كــي أنتظرك" (٢٠) :

أدخل وحدى نصف القمر المظلم

تبلغني في منفاي رسالة

يبعثها الصيف القادم

يتساقط منها ثلج أسود

حيث يمزج الشاعر بين الأشياء المتناقضة ، فهو يمزج فــي البيـت الأول الضياء (القمر) بالظلام ، حين يصف القمر بالإظلام ، ويمزج في البيت الأخـير البياض (الثلج) بالسواد ، حين يصف الثلج بالسواد ، بل إن هذا المزج يصبــح أكثر تركيباً وتعقيدًا حين نعرف أن هذا "الثلج الأسود" يتساقط من رسالة يبعثها

---

(١٩) النص منقول عن "النقد الأدبي الحديث" ص ٤٢٩ و"الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" ص ١٩٤ .

(٢٠) محمد إبراهيم أبو سنة : ديوان "أجراس المساء" ص ٤١ .

"الصيف" القادم – بما يوحيه الصيف من الدفء والحرارة – وإذن ففي الصــورة مجموعة من المتناقضات المتعانقة التي يعتبر "الثلج" هو القاسم المشترك بينها ، حيث نجد الحرارة "الصيف" تمتزج بالبرودة "الثلج" من جهة ، كما نجد البيــاض "الثلج" يمتزج بالسواد من جهة ثانية ، وهذا المزج يوحي بحالة نفسية خاصـــة يمتزج فيها الضياء بالظلمة – أو بتعبير آخر يتحول في إطارها الضيــاء إلــى ظلمة– كما يختلط الإحساس بالبرودة بالإحساس بالقتامة ؛ فالقصيدة كلها تــدور حول انتظار الشاعر لحبيب – أو شخص ما – يبدو أنه لن يجيء ، وانتظاره لــه لا يزيده إلا إحساسًا بالوحشة ، ولا يقوده إلا إلى عوالم شديدة الغرابة ، ومنــاف جديدة يزداد فيها وحدة وغربة ، حيث لا يصله في هذه المنافي إلا رسالة غريبة يبعثها الصيف القادم – لعلها بدورها وعد بدفء لن يجيء – هــذه الرســالة لا يتساقط منها دفء الصيف وحرارته ، وإنما "يتساقط منها ثلج أسود" . وهكـــذا يسهم المزج بين هذه المتناقضات الكثيرة بدور بارز في الإيحاء بتلك الأحاسيس والمشاعر الغريبة ، وبهذه الوحشة التي تحيطه بجو من البرودة القاتلة القاتمـــة التي تتجمد في نطاقها كل لمحة دفء أو ومضة ضوء .

الغمــوض :

نتيجة لاستخدام الوسائل السابقة في تشكيل الصورة ، بكل ما تقوم عليه مــن تحطيم للعلاقات المنطقية المألوفة بين الأشياء ، وابتداع علاقات جديدة غريبـــة بينها ، فإن الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة تتوشح بنوع مـــن الغمــوض الشفيف المشع. وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بيــن عناصر الوجود فحسب ، وإنما هو أيضًا وسيلة يستخدمها الشاعر عــن وعــي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر، والتي لا يستطيع الشاعر – حتى لــو أراد – أن يعبر عنها بشكل واضح محدد ، دون أن يغير طبيعتها ، ومثل هـــذه الصور لا تقدم شيئا محددا واضحا ، وإنما هي تشف عن مجموعة من الدلالات

والمعاني من خلال هذه الغلالة الشفيفة من الغموض وعدم التحدد ، وبواسطة هذه الظلال الموحية غير المحددة تستطيع الصورة أن تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه الألوان المحددة الواضحة ، ويعبر عن هذا المعنى الشاعر الرمزي الفرنسي فرلين في قصيدة له بعنوان "فن الشعر Art poétique" [٢١] – التي تحدد بعض ملامح المذهب الرمزي – حيث يرى أنه لا شيء أثمن من الأغنية الرمادية التي يلتقي فيها الواضح بالمبهم ، ويشبهها بعيون جميلة وراء نقاب ، ويبرر إيثاره لمثل هذه الأغنية الرمادية بأنهم ينشدون الظلال لا الألوان ، الظلال ولا شيء غيرها .

وتوظيف الغموض المشع للإيحاء فنيًا بالجوانب الغامضة المستسرة في رؤية الشاعر يرتبط من بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارئ للشاعر في عملية الاكتشاف والإبداع ، لأن الصورة إذا ما حددت للقارئ كل شيء فإنه لن يبقى له شيء يكتشفه ويشعر بمتعة اكتشافه ، كما أن في الوضوح خطر الملل ، لأن القارئ يؤثر أن يكتشف هو أسرار الصورة بنفسه على أن تنكشف له هذه الأسرار من تلقاء نفسها ، فتضيع عليه لذة الاكتشاف والمشاركة في الإبداع[٢٢].

وهذا الغموض الموحي سمة من سمات معظم الصور الشعرية في القصيدة العربية الحديثة ، حيث لا تنم هذه الصور في الغالب عن مضمون واضح محدد، وإنما تشع بإيحاءات خفية غير محددة يحسها القارئ دون أن يفهمها فهمًا دقيقًا ، فحين نقرأ قول الشاعر محمد أبو سنة في قصيدته التي عرضنا لها منذ قليل:

تبلغني في منفاي رسالة

يبعثها الصيف القادم

---

(٢١) Verlaine : Jadis et Naguere. Ed. Le Livre de Poche. Paris 1968 – p. 25

(٢٢) انظر أيضًا : د. أنطون غطاس كرم . الرمزية والأدب العربي الحديث . دار الكشاف . بيروت ١٩٤٩ ص ١٠٣ ، ١٠٤ ود. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٢٦ ، ٤٢٧ .

لا نستطيع أن نقول إننا فهمنا هذه الصورة ، أو أنها قدمت لنا شيئًا محددًا ملموسًا يمكن الإمساك به والقول بأنه هو "معنى" الصورة . إن الصورة لا تقدم لنا أكثر من إيحاء غامض بوعد بالدفء يتلقاه الشاعر في برودة وحدته التي ينتظر فيها ذلك القادم الذي يبدو أنه لن يقدم أبدًا ، ولكن حتى هذا الوعد غير المحدد بالدفء تشوبه ملامح برودة ، ويلفه ذلك الجو الجليدي القاتم الذي يلف رؤية الشاعر كلها ، فإذا بهذه الرسالة "يتساقط منها ثلج أسود" . وهذه الإيحاءات غير المحددة تشع من وراء ذلك النقاب الشفيف من الغموض الذي يغلف الصورة.

على أننا ينبغي أن نفرق بين هذا النوع من الغموض الشفيف الموحي ، الذي تشع من خلفه إيحاءات الصور ودلالاتها الغامضة كما تشف العيون الفاتنة من وراء نقاب – كما يقول فرلين – والذي يعتبر وسيلة من وسائل الإيحاء وبين نوع آخر من الغموض الكثيف ، الذي لا يكاد يشف عن شيء ، والذي يقوم حاجزًا سميكًا بين القارئ ودلالة الصورة الشعرية ، بل بين القارئ والقصيدة الحديثة بوجه عام . فهذا النوع الأخير من الغموض لا يستطيع القارئ أن يخترقه إلى عالم الشاعر مهما بذل من الجهد الصادق أن ينفذ منه إلى إيحاءات الصور ودلالاتها ، ومن ثم إلى الرؤية الشعرية التي يجسدها الشاعر في قصيدته.

ولا شك أن هذا الغموض الكثيف يعد واحدا من أهم عوامل الأزمة القائمة بين القصيدة العربية الحديثة وقرائها ، حيث صار سمة من أبرز سمات النتاج الشعري العربي الحديث ، وشاع شيوعا كبيرا في نتاج بعض شعرائنا إلى الحد الذي كاد نتاجهم يتحول معه إلى عوالم منغلقة عليهم ، يصعب على أي قارئ أن ينفذ إليهم فيها . ومن الشعراء الذين شاع في شعرهم هذا الغموض الكثيف الشاعر السوري الأصل أدونيس (علي أحمد سعيد) والشاعر المصري الشاب

محمد عفيفي مطر ، وإلى حد ما الشاعر الكبير المرحوم محمود حسن إسماعيل، فضلاً عن معظم الشعراء الشباب في شتى أقطار الوطن العربي .

ولنتعرف على طبيعة هذا الغموض الكثيف نقرأ بعض نماذجه ، وليكن مثــلاً مقطع "مرآة الحلم" (٢٣) من قصيدة أدونيس الطويلة "مرايا وأحلام حول الزمـــان المكسور" . يقول أدونيس في هذا المقطع :

خذيه ، هذا حلمي ، خيطيه والبسيه

غلاله : أنت جعلت الأمس

ينام في يدي

يطوف بي ، يدور كالهدير

في عربات الشمس

في نورس يطير

كأنه يطير من عيني

نجد الصور في مجموعها تسبح في جو من الضباب الكثيف الذي يتعذر على القارئ اختراقه ، والنفاذ منه إلى دلالات هذه الصور وإيحاءاتـــــها ، ولا يكـــاد القارئ يحس بأنه قد أمسك بخيط من الخيوط التي تهديـــه إلـــى مســـار الخـــط الشعوري في الأبيات الذي ينتظم كل هذه الصور حتى يتفلت منه هذا الخط مـــن جديد ، ويضيع في خضم الغموض الكثيف الذي تسبح فيه الصور كلها ، ويخرج القارئ في النهاية خالي الوفاض إلا من نتف من إحساسات ومشاعر مبعـــثرة لا يربطها رابط ولا يجمعها نظام .

---

(٢٣) أدونيس : الآثار الكاملة . المجلد الثاني . دار العودة . بيروت ١٩٧١ . ص ٣٥٣ .

ولقد روج السيرياليون وبعض متطرفي الرمزيين لنوع من الصور الشعرية التي تقوم على أساس التداعي الحر التلقائي لمعطيات الشعور ، في غياب أية مراقبة من العقل أو المنطق ، بحيث تأخذ هذه الصور طابعًا حلميًا مدهشًا ، يكشف عن حالات النفس الساذجة الحالمة التي يعجز العقل عن إدراكها لأنه يقف عند الظواهر ولا يستطيع التغلغل إلى أغوار النفس ؛ والشعر وحده هو الذي يستطيع – عن طريق هذه الصور غير المنطقية – كشف هذه الأغوار والتعبير عنها [٢٤] . وهكذا تصبح مثل هذه الصور تعبيرًا عن الإملاء الحر للمشاعر بدون أي تنظيم أو ترابط منطقي ، وما علي الشاعر إلا أن يتلقى هذه "الكتابة الآلية" كما سموها إلى الحد الذي جعل البعض يذهب إلى "أن كل إنسان يمكنه أن يكون شاعرًا في رأي السيرياليين ، وما عليه إلا أن يسلم نفسه للكتابة التلقائية" [٢٥] ، ومثل هذه الصور يستحيل فهمها بالعقل ، لأنها لا تخضع لأي منطق سوى منطق التداعي الحر – إن كان له منطق – وقد تأثر بعض شعرائنا المحدثين الذين شاع في شعرهم هذا اللون من الغموض بهذه الاتجاهات وما أشبهها في الأدب العربي ، مغفلين الفارق الكبير بين طبيعة القارئ العربي الذي يكتبون له وطبيعة القارئ الأوروبي الذي خاطبته هذه الاتجاهات ، وطبيعة الموروث الأدبي والفني الذي نشأ عليه كل من القارئين، ومغفلين أخيرًا أن هذه الاتجاهات لم تستطع أن تحقق رواجًا يذكر حتى في بيئاتها الأوروبية بالقياس إلى المذاهب والاتجاهات الشعرية الأخرى . وقد نتج عن هذا أن ازدادت الهوة اتساعًا وعمقًا بين القارئ العربي والقصيدة العربية الحديثة ، أو على الأقل بينه وبين بعض نماذجها التي يشيع فيها مثل هذا اللون من الغموض .

---

(٢٤) A. Breton : Manifestes du Surréalisme. p..p. 12-13'37. R. Bréchon: Le Surréalisme. p . p. 167-168'176.
ود. محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث . ص ٤٣٠ – ٤٣٣ .

(٢٥) Mircea Eliade: Images et Symboles. Galimard. Paris. 1952. P. 15.

الصورة بين الحقيقة والمجاز :

ليس معنى كون الغموض الشفيف وسيلة من وسائل الإيحاء في الصورة الشعرية أن الصورة ينبغي أن تكون دائمًا غامضة ، أو أن هذا الغموض شرط من شروط جودتها أو مقياس من مقاييس حسنها ، بل ليس معنى كون "التشخيص" أو "تراسل الحواس" أو "مزج المتناقضات" أو غير ذلك من الأساليب المجازية هي الأدوات الأساسية لتشكيل الصورة الشعرية الحديثة أن هذه الصورة ينبغي أن تعتمد على المجاز في كل الأحوال ، فمن الممكن أن تكون الصورة على أكبر قدر من الوضوح ، ومن الممكن ألا يكون في الصورة أى مجاز لغوي ومع ذلك تكون صورة شعرية بكل المقاييس ، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء . وتراثنا الشعري القديم والحديث حافل بكثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي ، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكلف المفتعل. ومقياس جودة الصورة في النهاية هو قدرتها على الإشعاع ، وما تزخر به من طاقات إيحائية ، فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعرية ، فنحن حين نقرأ من تراثنا القديم قول ذي الرمة في التعبير عن ذلك الإحساس بالذهول والأسى الذي اعتراه حين عاد إلى منزل أحبابه فوجده خاليًا موحشًا :

عشية ما لي حيلة غير أنني	**بلقط الحصى والخط في الترب مولع**
أخط ، وأمحو الخط ، ثم أعيده	**بكفِّيَ . والغربان في الدار وقع** (٢٦)

نحس بمدى الذهول والحزن الذي ران على الشاعر من خلال الإيحاءات الفنية التي تشعها هذه الصورة البسيطة البارعة ، الخالية تقريبًا من أي استخدام مجازي للكلمات ، ولكن الشاعر استطاع عن طريق التقاطه المرهف لعناصر

(٢٦) النص منقول عن كتاب "النقد المنهجي عند العرب" للدكتور محمد مندور . دار نهضة مصر . القاهرة (بدون تاريخ) ص ٣٣ .

الصورة أن يشحنها بإيحاءات الذهول والأسى الذي أصابه حين صدمه منظر الدار الموحشة ، فجلس في ساحتها حزينًا شاردًا يلقط الحصى في ذهول ، وينكت بيده خطوطًا في التراب ، ثم يعود فيمحو ما خطه ليعود فيخطه من جديد، والغربان تسقط حوله في الساحة الموحشة تضاعف من الإحساس بالأسى واللوعة والذهول ، فهذه صورة شعرية رائعة بكل مقياس ، رغم أن العلاقات بين عناصرها ومكوناتها علاقات طبيعية مألوفة ، وليس فيها أي تحطيم للعلاقات العادية والمنطقية بين الأشياء ، أو بتعبير آخر ليس فيها أي استخدام مجازي للغة ، ولكن الشاعر استطاع من خلال اختياره البارع لعناصر صورته، وللعلاقات بينها أن يوحي بكل معاني الذهول والشرود والحزن التي أراد أن يعبر عنها . ومثل هذه الصور ليست قليلة في تراثنا الشعري القديم .

أما شعرنا العربي المعاصر فهو بدوره حافل بمثل هذه الصور التي لا تقوم على المجاز ، أو على تحطيم العلاقات المألوفة بين عناصرها ، ومع ذلك تزخر بالقيم الإيحائية والطاقات التعبيرية ، فحين نقرأ مثلاً الفقرة الثالثة من قصيدة "فقرات من كتاب الموت" (٢٧) للشاعر أمل دنقل التي يقول فيها :

أعود مخمورًا إلى بيتي في الليل الأخير

يوقفني الشرطي في الشارع للشبهة

يوقفني برهة

وبعد أن أرشوه أواصل المسير

* * *

توقفني المرأة في استنادها المثير

على عمود الضوء (كانت ملصقات "الفتح" و"الجبهة"

تملأ خلف ظهرها العمودا)

---

(٢٧) أمل دنقل . ديوان "تعليق على ما حدث" دار العودة . بيروت . ١٩٧١ . ص ١١ .

تسألني لفافة (لم يترك الشرطي
واحدة من تبغها الليلي)
تسألني إن كنت أمضي ليلتي وحيدا
وعندما أرفع وجهي نحوها .. سعيدا
أبصر خلف ظهرها شهيدا
معلقا على الجدار ناصع الجبهة
تغوص عيناه .. كنصلين رصاصيين
أصرخ من رهافة الحدين
أمضي بلا وجهة

نجد هذه الصورة المركبة المتعددة العناصر خالية من الاستخدام المجازي للكلمات والعبارات – باستثناء تصوير عيني الشهيد في صورة نصلين رصاصيين يغوصان في أعماق الشاعر – ومع ذلك نجح الشاعر في شحنها بمجموعة من الإيحاءات والدلالات الشعرية البالغة الغنى ، وذلك عن طريق اختياره للعناصر ووضع بعضها بإزاء بعض، فمن خلال تأليفه البارع لعناصر الصورة استطاع أن يبرز المفارقة الفادحة بين واقعين كانت تعيشهما الأمة العربية عندما كتب الشاعر القصيدة ، أولهما فاسد متحلل مهترئ ، يتمثل في ذلك الشرطي – حارس الأمن والقيم – المرتشي الفاسد ، الذي يرشوه الشاعر أولا ليسمح له بمواصلة المسير بعد أن استوقفه متلبسا بالسكر ، والذي يسلب فتاة الليل – التي هي مظهر آخر من مظاهر ذلك الواقع المتفسخ المهترئ – سجائرها فلا يترك لها واحدة ، ويكاد الشاعر ذاته يصبح وجها ثالثا من وجوه ذلك الواقع المتحلل وهو يعود مخمورا إلى بيته في آخر الليل ، وهو يرشو الشرطي ليسمح له بالمسير ، وأخيرا وهو يحاول مساومة فتاة الليل .. ولكنه لا يلبث أن يتحول إلى ضحية من ضحايا هذا التناقض الأليم بين الواقعين اللذين كان يتمزق بينهما كل مثقف وكل شاب .

أما الواقع الثاني فهو واقع مشرق وضيء ينبثق من خلال انهيار الواقع الأول وسقوطه ، ويتمثل هذا الواقع الثاني في العمل الفدائي الذي يعبر عنه الشاعر بملصقات المنظمات الفدائية التي تملأ عمود النور خلف ظهر فتاة الليل ، وهنا تظهر فداحة المفارقة بين الواقعين حين يجمع الشاعر بين أبرز وجوه الواقعين : فتاة الليل التي تمثل الواقع المنحل الموبوء ، والملصقات الفدائية التي تمثل الواقع المضيء الصامد ، وبينهما عمود النور حائرًا في الانتماء إلى أي من الواقعين. وعلى الرغم من أن الواقع الوضيء لا يتمثل في المشهد إلا في مظهر واحد شاحب – هو الملصقات – بينما يتمثل الواقع الآخر في مجموعة من المظاهر الحية المتحركة: الشرطي، وفتاة الليل، والشاب المخمور العائد إلى بيته مع الليل الأخير، على الرغم من هذا فإن الواقع الوضيء هو الذي ينتصر في النهاية على الواقع الفاسد بكل مظاهره ، فعينا الشهيد اللتان تنفذان إلى أعماق الشاعر من خلال إحدى الملصقات المعلقة على الجدار خلف ظهر فتاة الليل هما اللتان تحبطان هذه الصفقة المحرمة التي كانت على وشك الإتمام بين الشاعر وفتاة الليل ، وصحيح أنه انتصار شاحب ، وأنه لم يتم إلا بثمن فادح هو الاستشهاد – فالعينان اللتان أحبطتا الصفقة عينا شهيد – ولكنه انتصار في النهاية، وومضة أمل صامد تشع من خلال كل مظاهر الانهيار والتفسخ .

لقد استطاع الشاعر أن يحمل الصورة كل هذه الإيحاءات الفنية دون أن يلجأ إلى أي استخدام مجازي ، ودون أن يحطم العلاقات الطبيعية بين العناصر التي كون منها صورته ، ولكنه استطاع من خلال هذه العلاقات أن يوحي بكل ما أراد الإيحاء به(٢٨) .

وقد يقرأ القارئ هذه الصورة فلا يدرك منها سوى مدلولها الحرفي المباشر ، دون أن يستشف ما وراء هذا المدلول المباشر من إيحاءات ، فلا يفهم من هذه

(٢٨) استخدم الشاعر في المقطع وسائل وتكنيكات شعرية أخرى ساعدت على إبراز إيحاءات الصورة وتقويتها. ومن هذه الوسائل "المفارقة التصويرية" التي سنعرض لها بالدراسة في موضعها من هذا الكتاب .

الصورة مثلاً أكثر من أن الشاعر عاد مخموراً في آخر الليل ، ثم استوقفه الشرطي ، فرشاه وسار في طريقه ، وبعد أن استوقفته المرأة الساقطة في استنادها المثير إلى عمود النور .. إلخ ، ويتقلص عطاء الصورة بالنسبة له إلى مجرد حوار بين ساقطة وشاب مخمور . ولكن القارئ الأكثر تدقيقًا يستطيع أن يلتقط من وراء المدلول الحرفي المباشر لعناصر الصورة كل دلالاتها وإيحاءاتها الأكثر عمقًا وخفاء ، ودون أن تكف هذه العناصر عن دلالتها الواقعية المباشرة، فمثل هذه الصور أيضًا -- شأنها شأن الصور المجازية – لها أكثر من مستوى دلالي ، وما يقال عن هذه الصورة يقال أيضًا عن صورة ذي الرمة السابقة .

٤ – حتى تؤدي الصورة وظيفتها :

تعرفنا عرضًا أثناء دراسة مفهوم الصورة وأساليب تشكيلها على بعض المزالق والعيوب التي تهبط بقيمة الصورة ، وتحيد بها عن أداء وظيفتها الفنية باعتبارها أداة أساسية من أدوات الشاعر في تشكيل رؤيته الشعرية تشكيلاً فنياً ، والإيحاء بالأبعاد المختلفة لهذه الرؤية ، ونحن في هذا المبحث نحدد أهم هذه المزالق والعيوب التي تعتري بناء الصورة فتعوقها عن أداء مهمتها الإيحائية ، وتهبط بالتالي بقيمتها الفنية من وجهة نظر نقدية حديثة . وأهم هذه العيوب :

الوقوف عند التشابه الحسي :

الوظيفة الأساسية للصورة هي تصوير العالم الداخلي للشاعر – إذا صح هذا التعبير – بكل ما يموج به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار ، وإذا كان الشاعر يستغل في الإيحاء بأبعاد هذا العالم الداخلي الشعوري معطيات العالم الخارجي المحسوس فإنه لا ينبغي أن يقف عند هذه المعطيات الحسية مكتفيا بتسجيل التشابهات المحسوسة بينها ، وإنما لابد أن يحول هذه المعطيات إلى أدوات للإيحاء بواقعه النفسي الخاص، ومن ثم فإن الوقوف عند تسجيل التشابه الحسي الملموس بين عناصر الصورة يعد عيبا من العيوب الخطيرة في تشكيل

الصورة وتوظيفها ، وقد رأينا كيف نبه رواد التجديد في شعرنا ونقدنا المعاصرين إلى هذا العيب منذ وقت مبكر ، ومن ثم فإن الصور الحسية التي عرضنا لها من شعر ابن المعتز وسواه تعد صوراً معيبة من وجهة نظر النقد الحديث ، حيث وقفت جهود الشاعر في مثل هذه الصور عند حدود رصد التشابه المادي الملموس بين عناصر الصورة وأطرافها .

وعلى هذا الأساس فإن تشبيه نزار قباني لشعر المرأة الأصفر بسنابل القمح في قوله من قصيدة "تعوّد شعري عليك" (٢٩) :

تعود شعري الطويل عليك

تعودت أرخيه كل مساء

سنابل قمح على راحتيك

صورة معيبة فنيا لوقوفها عند تشجيل التشابه الحسي المتمثل في اللون والشكل بين الشعر الأصفر من ناحية ، وسنابل القمح من ناحية أخرى ، ولم يستطع الشاعر النفاذ من هذا التشابه الحسي إلى الإيحاء ببعد نفسي أو شعورى. ومن هذا القبيل أيضًا قول نزار في تشبيه عيون الإسبانيات الواسعة السوداء باللؤلؤ الأسود في مقطع "اللؤلؤ الأسود" (٣٠) من قصيدة "أوراق إسبانية" :

شوارع غرناطة في الظهيرة

حقول من اللؤلؤ الأسود

فمن مقعدي

أرى وطني في العيون الكبيرة

---

(٢٩) نزار قباني : ديوان "الرسم بالكلمات" الطبعة الثانية . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٦٧ . ص ١٨٨.

(٣٠) السابق ص ١٧٠ .

فالشاعر هنا أيضًا يقف عند تسجيل التشابه الحسي في اللـــون بيـــن أعيـــن الإسبانيات الواسعة السوداء التي تمتلئ بها الشوارع وبين حقول اللؤلؤ الأســود، وواضح أنه لا صلة بين الطرفين سوى اللون وهو صلة حسية لم يستطع الشاعر أن يصور من خلالها إحساسه الخاص بهذه العيون ، بل إن هذا التشابه الحســـي يحجب لونًا من التباعد في الوقع النفسي بين الطرفين لم يفطن إليه الشاعر فـــي غمرة فرحه باكتشاف هذا التشابه الحسي ، فأين الوقع الذي تتركه لؤلؤة ســوداء في نفس القارئ من ذلك الوقع العميق الذي تتركه العيون السوداء ، ولا سيما أن الشاعر بمعرض تصوير جمال هذه العيون وقوة تأثيرها في نفسه .

على أن رصد التشابه الحسي بين عناصر الصورة ليس معيبًا فـــي ذاتـــه ، ولكن المعيب هو الوقوف عند رصد هذا التشابه وتسجيله وعدم توظيفه إيحائياً ، وإلا فإن كثيرًا من الصور الشعرية البارعة تقوم على مثل هذا التشابه الحســي ، ولكن الشاعر يتجاوز هذا التشابه وينفذ من خلاله إلى البـــوح بمكنـــون نفســه الدفين، فحين يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي مثلاً في تصوير إحساســه بهجير المدينة وقسوتها وجهامتها في ديوانه الذي أطلق عليه اسم "مدينـــة بـــلا قلـــب" (٣١) .

شوارع المدينة الكبيرة
قيعان نار
تجتر في الظهيرة
ما شربته في الضحى من اللهيب
يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج ، والبناء والسياج
غير المربعات ، والمثلثات ، والزجاج

---

(٣١) أحمد عبد المعطي حجازي : قصيدة ، "إلى اللقاء" من ديوان "مدينة بلا قلب" الطبعة الثانية . دار الكتـــاب العربي . القاهرة . ١٩٦٨ . ص ١١٩ .

نجده يبدأ من تشابه حسي بين عنصري الصورة : شوارع المدينة من ناحية، والقيعان من ناحية أخرى – فكل منهما يشبه الآخر شكليا في أنه مكان منخفض بين مرتفعات – ولكن الشاعر لا يقف أمام هذا الشبه الشكلي المادي إلا بمقدار ما يعقد صلة بين الطرفين ليحول هذه الصلة إلى تشابه عميق في الوقع النفسي للطرفين ، يعكس من خلاله إحساسه نحو هذه المدينة القاسية الجهمة ، التي تصلي الغريب بحر لهيبها المختزن ، وتواجهه بوجه جامد صلد ، فليس ثمة سوى هذه الأشكال الجامدة التي لا معنى لها ، ولا حس فيها : البناء ، والسياج ، والمربعات ، والمثلثات ، والزجاج . أية غربة قاسية ، وأى دوار ، وأية أحاسيس بالضياع والضآلة يعانيها الغريب في شوارع هذه المدينة بلا قلب؟! لقد نجح الشاعر أن يحول هذا التشابه الشكلي المحسوس بين الطرفين إلى أداة للإيحاء بهذا البعد الأساسي من أبعاد تجربته في هذا الديوان كله .

وتتبين لنا قيمة صنيع الشاعر هنا حين نقارنه بصنيع نزار قباني في تشبيه شوارع غرناطة الملأى بالإسبانيات ذوات العيون السوداء الواسعة بحقول اللؤلؤ الأسود، فالصورة هناك صورة جامدة لا حياة فيها ولا حس، أما هنا فالصورة تنبض بالحياة والحركة وتفيض بالإيحاءات ، على الرغم من أن عناصرها جامدة ، ولكن الشاعر استطاع أن يكسبها حياة من خلال المشاعر التي حاول أن يجسدها بواسطتها ، مع ملاحظة أن الشوارع طرف أساسي في كلتا الصورتين، ومع ملاحظة أن الشوارع في صورة نزار تموج بالحياة ولكن الشاعر جمد ما فيها من حياة وحيوية بوقوفه عند التشابه الحسي ، على حين أن الشوارع في صورة حجازي جامدة أساسا لا حياة فيها ، ولكن الشاعر استطاع – بمحاولته ربط هذه العناصر الخارجية الجامدة بعالمه النفسي الداخلي الموار بالحياة والحركة – أن يضفي على جمود الشوارع حركة نفسية بالغة الغنى .

التنـــافــر :

ثمة لونان من ألوان التنافر الذي يمثل عيبًا من عيوب الصورة الشـــعرية ، أولهما يمكن تسميته "تنافر عناصر الصورة" أما الثاني فيمكن تســميته "تنـــافر الصور".

أما " **تنافر عناصر الصورة** " فيتمثل في أن يكون الوقع النفسي لأحد طرفـي الصورة مناقضًا لوقع الطرف الآخر الذي مفروض فيه أن يدعمه ويقويه ، وهذا النوع من التنافر غالبًا ما يكون نتيجة لولع الشاعر برصد التشابه الحسي بيـــن الأشياء دون أن يفطن إلى ما يبن هذه العناصر المتشابهة في الحس من تنـــافر من ناحية إيحاءاتها النفسية ، كما رأينا في تشبيه ابن المعتز للثريا في الســـماء المظلمة بقدم تبدت من ثياب حداد ، فلا شك أن بين الطرفين من التبـــاعد فـي الأثر النفسي ما بين الســماء والأرض ، وأن معـــاني الضيــاء والإشــــراق والوضاءة التي تثيرها الثريا في النفس متنافرة أشد التنافر مع ما يثـــيره القـــدم مـــن أحاسيس ومشاعر ، وكذلك الأمر بالنسبة للسماء وثياب الحداد .

ومن هذا القبيل أيضًا قول الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل من قصيدتـــه "عاهل الريف" (٣٢) – الثور – في تصوير العذاب الذي يقاسيه الثور :

يا ثور كيف غزتك أسواط الورى … وتقطعت في جانبيك جلودهـــا

مردت على كتفيك محــــرابًا إذا … صلت به يفري حشاك سجودها

حيث يشبه حركة السياط صعودًا وهبوطًا على جسد الثور المسكين، بحركـــة المصلي سجودًا ورفعًا ، ولا شك أن بين الحركتين – على الرغم من تشـــابههما الشكلي المحسوس – تنافرًا شديدًا من ناحية الوقع النفسي لكـــل منـــهما ؛ فـــأين معاني القسوة والظلم والعدوان والرعب التي ترتبط نفسيًا بحركة الســـوط من

---

(٣٢) محمود حسن إسماعيل : ديوان "هكذا أغني" مطبعة الاعتماد . القاهرة ١٩٣٨ . ص ١٢٦ . وانظـــر : د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ص٢٥٦ ، ٢٥٧ .

معاني الأمان والرحمة والسلام والطمأنينة التي تثيرها في النفس حركة المصلي سجوداً وركوعًا ورفعًا؟ إن انسياق الشاعر وراء التقاط مثل هذا التشابه الحسي بين أطراف الصورة يصرفه عن إدراك ما بين هذه الأطراف من تناقض في إيحاءاتها ودلالاتها النفسية ومن ثم يقع في هذا اللون من ألوان التنافر .

على أننا ينبغي أن نفرق بين تنافر عناصر الصورة – الذي هو عيب من عيوب الصورة – وبين ما سميناه مزج المتناقضات – الذي هو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية – إذ على الرغم من أن الاثنين يشتركان في وجود تنافر وتناقض فيهما بين العناصر التي تتألف منها الصورة ، فإن هذا التناقض في مزج المتناقضات يكون مقصوداً من الشاعر ، كما أن العناصر المتناقضة فيه تمتزج بعضها ببعض وتفقد استقلالها وتميزها ، وينتج من مزجها مركب جديد ، أما في تنافر عناصر الصورة فإن هذا التنافر يتم بدون قصد من الشاعر، بل وبدون وعي منه ، كما أن الأطراف المتناقضة فيه لا تمتزج وإنما تتوازى ويظل لكل منها استقلاله وتميزه، وتظل العلاقة بينها – من وجهة نظر الشاعر – هي العلاقة بين العناصر المتشابهة التي تتوارد على فكرة واحدة ، وليست العلاقة بين العناصر الممتزجة التي تفقد في إطار المزيج الجديد مميزاتها وخواصها ، ففي تشبيه حركة السوط بحركة المصلي يظل العنصران مفترقين ، ويظل كل منهما – من وجهة نظر الشاعر – معادلاً للآخر ومشابهًا له، أما في "نشيد السكون" مثلاً ، أو "الثلج الأسود" فإن كلا العنصرين ليس موازيًا للآخر ، ولا مشابها له – من وجهة نظر الشاعر – فليس النشيد معادلاً للسكون، ولا الثلج مكافئًا لصفة السواد ، وإنما يندمج كل من العنصرين في الآخر ، وينتج من هذا الاندماج شيء واحد هو "نشيد السكون" أو "الثلج الأسود".

أما **تنافر الصور** فأحرى به أن يكون عيبًا من عيوب وحدة القصيدة وليس عيبًا من عيوب الصورة ، لأنه ليس عيبًا في الصورة المفردة ، وإنما هو عيب في علاقة الصور في القصيدة بعضها ببعض ، فتنافر الصور معناه أن تعطي

بعض الصور – مع خلوها من التناقض بين عناصرها – إيحاء مناقضًا لإيحاء بقية الصور في القصيدة ، أو أن تعبر عن فكرة أو إحساس يتنافى مع المسار الشعوري والفكري العام في القصيدة أو في جزء من أجزائها ، فتنافر الصور إذن يتم بين صورة وصورة، وليس بين عنصر وآخر من العناصر التي تتألف منها الصورة .

ومن نماذج "تنافر الصور" قول شوقي في قصيدته عن أبي الهول مصوراً عداء الدهر لأبي الهول ، وكيف سلط عليه ديك الصباح فنقر عينيه :

أسال البياض ، وسل السواد   وأوغل منقاره في الحفر

فعدت كأنك ذو المحبسين   قطيع الكلام ، سليب البصر

وقوله بعد ذلك في نفس القصيدة :

تطل على عالم يستهل   وتوفى على عالم يحتضر

ثم قوله في موضع ثالث من نفس القصيدة :

تجوس بعين خلال الديار   وترمي بأخرى فضاء النهر

فالصورتان الأخيرتان تتنافران مع الصورة الأولى ، وذلك لأن الشاعر في الصورة الأولى صور أبا الهول وقد فقد بصره بعد أن نقر ديك الصباح عينيه فأصبح كأنه "ذو المحبسين ، قطيع الكلام ، سليب البصر" على حين يثبت له في الصورتين الأخيرتين حاسة الإبصار ، حيث يجعله في الأولى منهما يطل بعينيه على الأجيال المتعاقبة ، يستقبل من يأتي ويودع من يذهب ، فإحدى عينيه تستقبل من يولد ، والأخرى تشيع من يرحل ، وفي الصورة الأخيرة يصوره وهو يجوس بإحدى عينيه عبر البلاد ويعبر بالأخرى فضاء النهر . وعلى هذا النحو تتنافر إيحاءات الصور الثلاث ودلالاتها ، وينقض بعضها بعضاً (٣٣) :

---

(٣٣) انظر : د. إحسان عباس : فن الشعر . الطبعة الثالثة . دار الثقافة بيروت . ص ٢٤٠ وما بعدها .

وواضح أن مثل هذا اللون من التنافر نوع من الإخلال بوحدة القصيدة أكثر منه عيبًا من عيوب الصورة الشعرية . ولكن لما كانت القصيدة – في ضوء مفهوم الوحدة – بمثابة صورة كلية للرؤية الشعرية بأبعادها المختلفة ، وكانت الصور الجزئية بمثابة العناصر لهذه الصورة الكلية أمكن النظر إلى تنافر الصور على أنه عيب من عيوب الصورة الشعرية .

الخضوع لإغراء الصورة ومخاطره :

إن وظيفة الصورة الشعرية هي أن تكون أداة من الأدوات الفنية التي يجسد بها الشاعر رؤيته الشعرية الخاصة ، ويحدد بها أبعادها وتخومها ، فهي إذن لبنة من لبنات بناء أكبر هو القصيدة ، لابد من أن تتسق مع بقية اللبنات ، وتساهم معها في تنمية المسار الشعوري والنفسي والفكري في القصيدة لتصل به إلى مداه، وقيمة الصورة الشعرية تقاس فنيا بمدى أدائها لهذا الدور ، وليس بمدى جمالها أو غرابتها ، وذلك لأن "الصور في القصائد – كما يقول أرشيبالد ماكليش – لا تهدف إلى أن تكون جميلة ، بل إن عملها أن تكون صورا في قصائد وأن تؤدى ما تؤديه الصور في القصائد" (٣٤) وليس ثم ما هو أخطر على القصيدة – في نظر ماكليش – "من هذا الاعتقاد المسبق بأن القصائد "جميلة" وأن صورها "جميلة" ، وأنه كلما كانت صورها "أجمل" وقدمت هي صورا "أجمل" وزادت عدد حبات اللؤلؤ المنظوم، كانت القصائد ذاتها أفضل" (٣٥) . وإذا كان ماكليش يتجه بهذا التحذير إلى القارئ فإنه يصدق أيضا على الشاعر ، بل ربما كان الأحرى به أن يوجه إلى الشاعر أساسا ، فليس هناك ما هو أخطر على الصورة الشعرية وعلى القصيدة كلتيهما من أن يهتم الشاعر بالصورة الشعرية في ذاتها ، وينساق وراء إغراء جمالياتها الخاصة أو غرابتها على حساب النسيج العام للقصيدة الذي لا تمثل الصورة المفردة أكثر من خيط من خيوطه ، لابد له أن يتلاحم ويتسق مع بقية الخيوط ليسهم في نمو النسيج العام وتكامله .

(٣٤) أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء . ص ٦٧ .

(٣٥) السابق والصفحة ذاتها .

ولكن بعض الشعراء يغويهم إغراء جماليات الصورة فينساقون وراءه يشكلون الصور بلا هدف واضح ، ويولدون بعضها من بعض بغير انضباط ، بحيث تأتي القصيدة ركاما من الصور المكدسة التي لا يضمها نظام ، يضيع من القارئ في غمارها الخط الشعوري أو الفكري لرؤية الشاعر ، الذي من المفروض أن توضحه هذه الصور وتحدده. وإذا كان مثل هذا الضرب من توليد الصور مقبولا – بل مطلوبا – من وجهة نظر السيرياليين ، فقد كانت لهم فلسفتهم الخاصة في ذلك ، حيث كان اتجاههم صرخة عالية ضد طغيان قيود العقل والمنطق ، ونزعة إلى التعبير عن المشاعر والأحاسيس الفطرية الساذجة قبل أن تخضع لسيطرة هذه القيود ، كما كان لتتابع الصور عندهم منطقه الخاص الذي متى ما وعاه القارئ سهل عليه أن يدرك طبيعة هذا التتابع ، هذا بالإضافة إلى أن ما يقبل في بيئة معينة في عصر معين ليس مقبولا بالضرورة في كل البيئات وكل العصور .

وإذن فإن الافتتان بجمال الصورة في ذاته ، أو بغرابتها ، وانسياق بعض شعرائنا وراء إغرائها وما يترتب على هذا من تراكم الصور وتكدسها في القصيدة بدون نظام ، يعد عيبا من أخطر العيوب التي تعتري الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة ، بل إنه مجموعة من العيوب والأخطار التي تجسدت في عيب واحد ، فهو بالإضافة إلى أنه يحيد بالصورة الشعرية عن وظيفتها الأساسية – باعتبارها أداة من أدوات التعبير والإيحاء – يخل بوحدة القصيدة وترابط عناصرها ونمو الخط الشعوري النفسي فيها ، وأخيرا فإنه يعد عاملا من أهم عوامل ذلك الغموض الكثيف الذي تعاني منه القصيدة العربية الحديثة في الكثير من نماذجها ، والذي يمثل حاجزا من الحواجز الضخمة التي تحول دون تعاطف القارئ العربي المعاصر مع القصيدة الحديثة ، وإذا كانت الإشارة قد سبقت إلى خطر هذا النوع من الغموض فمن المهم أن نشير إليه هنا باعتباره عيبا من أهم العيوب التي تعتري الصورة الشعرية الحديثة . هذه

المخاطر كلها تكمن في ظاهرة انسياق الشاعر وراء إغراء الصورة المفـــردة ، ولنقرأ معا قول الشاعر محمد عفيفي مطر – وهو واحد من الشـــعراء الشـــباب الذين تشيع في شعرهم هذه الظاهرة بشكل خطير – في "القصيـــدة الثالثـــة"(٣٦) مـــن قصائد "الحصان والجبل" :

أتيت كما أثقلتني المواريث ، واستحكمت في دمائي الشريعة

وشيخوخة الدهر قد أضرمت نارها الفلكية ، فاحترقت كلمات الطبيعة

وأطعمني فندق الصمت خبز الفجيعة

فجئت – كما طردتني الوصايا – من البحر والطرقات السحيقة

فأوقفني مولد الوعد بين العروق العميقة

تطالعنا منذ الوهلة الأولى هذه الظاهرة بكل مخاطرها ومحاذيرهـــا ، حيـــث يفتتن الشاعر افتتانا كبيرا بتكديس الصور وتوليد بعضها مـــن بعـــض دون أن يكون في القصيدة خط شعوري أو فكري من الأساس ، فنحن حين نقرأ البيـــت الأول نحس أن مسار الشعور أو الفكرة التي تحددها الصورتان اللتان يشـــتمل عليهما هذا البيت هو التعبير عن – أو الشكوى من – خضوع الشاعر لمواريثه ، وسيطرة قوانين هذه المواريث ونواميسها على تكوينه العـــاطفي أو الفكـــري ، فالشاعر يأتي وقد "أثقلته" هذه المواريث ، و"استحكمت" الشريعة فـــي دمائـــه ، ولكن ما إن نقرأ البيت الثاني حتى نحس أن الخيط الذي كدنا نمسك به في البيت الأول قد ابتدأ يتفلت قليلا من أيدينا ، حيث تطالعنا من هذا البيت صورة مركبـــة غريبة ، وهي صورة "شيخوخة الدهر" التي "أضرمت نارها الفلكية فـــاحترقت كلمات الطبيعة" ، ونحن لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التساؤل : كيـــف يكـــون لشيخوخة الدهر – والشيخوخة همود وخمود – نار تحرق بها كلمات الطبيعـــة – والنار تأجج واضطرام وقوة –؟ ثم ما معنى أن تكون هذه النار فلكيـــة ؟ ولا

---

(٣٦) محمد عفيفي مطر : ديوان "رسوم على قشرة الليل" دار آتون . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٨٨ .

نقصد بالمعنى المعنى المنطقي أو العقلي ، وإنما نقصد المعنى الشعوري المتمثل في قدرة الصورة على الإيحاء بمشاعر أو أفكار خاصة تتلاءم مع المسار الشعوري العام في القصيدة وتنميه . على أننا ما نكاد نترك هذه الصورة التي يمكن إخضاعها – ولو بشيء من التكلف – للمسار الذي حدده البيت الأول حتى نجد أنفسنا وسط حشد هائل من الصور المكدسة التي يضيع منا في غمار ازدحامها الخيط الذي كنا ما نزال نمسك بطرف منه في البيت الثاني ، فثمة – في البيت الثالث – "فندق للصمت" وثمة أيضا "خبز الفجيعة" وفندق الصمت يطعم الشاعر خبز الفجيعة، وثمة – في البيت الرابع – "طرد الوصايا" للشاعر، ومجيئه "من البحر والطرقات السحيقة" وثمة – في البيت الأخير – "مولد للوعد" – أي وعد؟– "بين العروق العميقة" ومولد الوعد هذا يوقف الشاعر ، ولا ندري هل "بين العروق العميقة" ظرف "لمولد للوعد" أو للإيقاف . وهكذا تتوالد الصور على هذا النحو العشوائي على امتداد القصيدة ، ويزحم بعضها بعضا بدون نظام .

بل إن التكدس والتراكم لا يقف عند حد تكدس الصور بعضها وبعض ، بل يتجاوز ذلك إلى الصورة الواحدة التي تزدحم بمجموعة من العناصر التي تمثل كل منها صورة جزئية بحيث تصبح الصورة المفردة معرضا لتكدس هذه العناصر وتراكمها ، ولو أخذنا الصورة المركبة في البيت الثاني مثلا فسوف نجدها مشكلة من مجموعة من العناصر هي "شيخوخة الدهر" و"نارها الفلكية" التي أضرمتها ، و"كلمات الطبيعة" و"احتراق هذه الكلمات" وكل عنصر من هذه العناصر يعد صورة في ذاته ، وتكدسها في الصورة على هذا النحو أصابها بنوع من الاكتظاظ والتشوش ، وجعل التكدس في القصيدة تكدسا مركبا ضاع في زحامه المسار الشعوري العام، وبدل أن يسيطر الشاعر على الصور ويخضعها لهذا المسار الشعوري أو الفكري في القصيدة سيطرت هي عليه وأخضعته لإغراء توالدها العشوائي ، وبدل أن تكون الصور وسيلة يحدد

الشاعر بواسطتها أبعاد رؤيته الشعرية وتخومها أصبحت غاية في ذاتها يضحي الشاعر في سبيلها بتماسك هذه الرؤية وتكاملها .

وبالإضافة إلى هذا فقد كان هذا الانسياق وراء إغراء الصورة في هذه الأبيات ، وما ترتب عليه من تكدس وتراكم في الصور ، سببًا في غموض القصيدة ، واستغلاق إيحاءاتها ، بحيث يخرج القارئ من قراءته لها خالي الوفاض ، مما يزيد من اتساع الفجوة بين القصيدة العربية الحديثة وقرائها .

الخطابية والمباشرة :

إن الصورة الشعرية وسيلة من وسائل الإيحاء بالأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، فهي أداة إيحائية وليست أداة تقريرية ، أى أنها توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار دون أن تسميها أو تصفها وصفًا مباشراً ، وعلى هذا الأساس فإن من عيوب الصورة الشعرية الحديثة أن تكون صورة تقريرية تعبر عن الأشياء تعبيرًا مباشرًا، لأنها تتحول إذن إلى لون من التعبير النثري الذي لا يميزه عن النثر سوء الوزن والقافية، ويتصل بالمباشرة أيضًا أن تطغي على الصورة النبرة الخطابية العالية التي تتجه إلى السمع والحواس أكثر مما تتجه إلى الروح والوجدان ، وإذا خاطبت في القارئ شيئًا من عواطفه فإنما تخاطب أكثر هذه العواطف سطحية .

فنحن حين نقرأ هذه الأبيات من قصيدة الشاعر السوداني محمد الفيتوري "أغاني إفريقيا" (٣٧) :

وستبقى أرض إفريقيا لنا	**فهي ما كانت لقوم غيرنا**
نحن أهرقنا عليها دمنا	**ومزجنا بثراها عظمنا**
وشققناها بحاراً وربى	**وزرعناها سيوفاً وقنا**

(٣٧) محمد الفيتوري : أغاني إفريقيا . نشر دار المعارف . بيروت . مطبعة دار الهنا . القاهرة . ص ٢٠ .

وركزنا فوقها أعلامنـــــا وتحدينا عليها الزمنـــــا

وسنهديها إلى أحفادنـــــا وسيحمون علاها مثلنـــا

فاسلمي يا أرض إفريقيا لنا اسلمي يا أرض إفريقيا لنا

نجد أن الصور في هذه الأبيات رغم بعض اللمحات الإيحائية فيـــها تطغـــي عليها المباشرة ، والنبرة الخطابية العالية ، ولا يكاد بيت من الأبيات يسلم مـــن آثار التقرير والمباشرة والخطابية ، فالبيت الأول يقرر الفكرة تقريـــرًا مباشـــرًا نثريًا لا إيحاء فيه ، ولا نعني بالتقرير والمباشرة خلو الصورة من الاســـتخدام المجازي للألفاظ ، فقد عرفنا أنه من الممكن أن تكون الصورة خالية تماماً مـــن المجاز ومع ذلك تكون صورة إيحائية رائعة ، وإنما نعني بالتقرير والمباشـــرة والنثرية ألا تحمل الصورة أكثر من الدلالة المباشرة لكلماتها ، وهذا ما نحســـه في البيت الأول من أبيات الفيتوري ، وتتوالى الصور بعد ذلك متراوحـــة بيـــن الإيحائية والمباشرة لتنتهي بهذه الصيحة الحماسية الخطابية العالية "فاسلمي يـــا أرض إفريقيا لنا . اسلمي يا أرض إفريقيا لنا" .

هذه هي أبرز عيوب الصورة الشعرية في القصيدة العربية ، أو هي بالأحرى أبرز عيوب الصورة الشعرية عمومًا من وجهة نظر نقدية حديثة .

الرمــز

١ مفهوم الرمز الشعري :

الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشـاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثرى بها لغتـه الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف مـن مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة ، فالرمز إذن اكتشاف شعري حديث " فعلى الرغم من أن مصطلح الرمز ذاته (بمعنى التوحيد بين حديـن أو طرفين) مصطلح قديم ، فنحن لم تكن لدينا فكرة واضحة عن حقيقة الرمـز إلا منذ وقت قريب " (١) .

وقد أصبح الرمز منذ ذلك الحين موضع اهتمام وبحث في مجال مجموعة من العلوم المختلفة ، كعلم النفس ، وعلم اللغة ، وعلم الأساطير ، والأدب .. وغـير ذلك من مجالات المعارف والعلوم والفنون. وكان طبيعيًا أن ينظر إلى الرمز في كل مجال من هذه المجالات من وجهة نظر مختلفة عن الوجهة التي ينظر إليـه منها في المجالات الأخرى، وأن يحدد مفهومه ووظيفته نتيجة لذلك على أسـاس مختلف ، بحيث يأتي هذا المفهوم في كل مجال مغايرًا قليـلاً أو كثـيرًا لبقيـة المجالات ، وإن كانت هذه المفهومات المختلفة تنطلق في مجملها من المفـهوم العام للرمز ، وهو "محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركـة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة " (٢) .

---

(١) Olivier Beigbeder : La Symbolique. Presses Universitaires de France 1968. P. 5.

(٢) Ibid .

ونحن لا يهمنا بالطبع إلا تحديد مفهوم الرمز في المجال الأدبي ، أو الشعري على وجه الخصوص ، وقد حاول كثير من النقاد والعلماء تحديد مفهوم الرمز الشعري [٣] ، وكل محاولاتهم لا تبتعد كثيرًا عن المدلول العام للرمز إلا بمقدار ما تقتضيه طبيعة الأداة المستخدمة في بناء الرمز الشعري وهي اللغة ، فالرمز الشعري والأدبي عمومًا "عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس" [٤] أي أن الرمز ببساطة "يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز " [٥] .

وعلى هذا الأساس فإننا في الرمز الشعري لا نستطيع أن نستغنى بالرمز عن المرموز إليه ، أو بعبارة أخرى لا نستطيع أن نستغنى بالمعطيات الحسية – التي تتخذ رموزًا – عن الحالات المعنوية التجريدية – التي يرمز إليها بهذه المعطيات – كما لا يمكن بالمقابل أن نستغنى بالمرموز إليه عن الرمز ، لأن "الرمز كل غير قابل للتجزئة" [٦] تفنى فيه الحالات المعنوية التجريدية في المعطيات الحسية التي تتخذ رموزًا لها ، كما تفقد المعطيات الحسية ماديتها وتتحول إلى دلالات تجريدية ، والشاعر الذي يستخدم الرمز "لا يقصد إلى معنى يخفيه ثم يحاول أن يعبر عنه بطريقة أخرى تنوب عنه ، فإذا وجدنا المعنى المقصود استغنينا به عن العمل نفسه ، إن الرموز لا تصنع بهذه الطريقة .. وبعبارة أخرى إن المستوى الحرفي أو الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر ، المعنى الثاني ينمو نموًا باطنيًا من المعنى الأول" [٧] .

---

(٣) انظر : د. أنطون غطاس كرم : الرمزية والشعر العربي الحديث . ص ٨-١٤ . ود. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ص٣٣ – ٤٣ .

(٤) Grand Larousse Encyclopedique . Paris 1964. Art. Symbole

(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤٠ .

(٦) La Symbolique p. 5.

(٧) د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث . ص ٩١ .

وإذ كانت محاولة الاكتفاء بالمرموز إليه عن الرمز تمثل مثل هذه الخطــورة على العملية الرمزية ، فإن العملية المقابلة وهي الوقوف عند الدلالات الماديـــة للرموز ليست أقل خطورة على الرمز ، فترجمة الرمـــز إلـــى دلالات ماديـــة محسوسة عملية خاوية من المعنى ، لأن الصور الرمزية وإن كـــانت تشـــتمل بالتأكيد على كل الإشارات إلى المحسوس ، فإن عطاءها لا يمكن أن يستنفد فـي مثل هذه الإحالات إلى المحسوس (٨) ، وإلا لما كانت رموزًا ، لأن معنى كونها رموزًا أدبية أنها لا تشير إلى أشياء محددة محسوسة في الخارج ، وإنما تشـــير إلى حالات نفسية غامضة تند عن التحديد .

ومن هنا فإن الرمز الشعري يختلف عن الرمز اللغوي المتمثل في الألفـــاظ اللغوية باعتبارها رموزًا لمعان محددة ، والرمز الريـــاضي ، وســـواهما مـــن الرموز الإشارية ذات المدلول المحدد، فالرمز الشعري – خلافًا لهذه الرمـــوز – لا يشير إلى شيء محدد معين يتفق الجميع عليه ، وإنما يوحي بحالـــة معنويـــة تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها ، ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافًا بينًا فـــي فهم الرموز الشعرية – والأدبية عمومًا – على حين يتفقون أو يكادون على فـــهم الرموز اللغوية – من حيث هي ألفاظ تشير إلى مدلولات محـــددة – والرمـــوز الرياضية . وهذا يقودنا إلى فارق آخر بين الرمز الشعري من ناحية ، والرموز الإشارية من ناحية أخرى ، وهو أن دلالة الرموز الإشارية دلالة اتفاقية غـــير حتمية ، تكتسبها هذه الرموز نتيجة لاتفاق بين مستعملي هذه الرمـــوز ، بينمـــا دلالة الرمز الشعري دلالة داخلية حتمية ، ونتيجة لهذا – وهذا فارق ثالث بيـــن الرمز الشعري والرموز الإشارية – فإن مدلول الرمز الشعري لا ينفـــك عـــن الرمز ، بل يفني فيه ويتلاشى ، ويذوب كلا الطرفين في الآخـــر ، أمـــا فـــي الرموز الأخرى فإن الصلة بين الرمز والمرموز إليه تكون قابلة للانفكاك ، ومن الممكن أن يعبر عن نفس المدلول برموز أخرى ، ونحن نجد بالفعل أن رمـــوز

(٨) انظر : Mircea Eliade : Images et Symboles. P. 16

المدلول الواحد في اللغات المختلفة تختلف من لغة إلى أخرى ، بل نجد في اللغة الواحدة بعض المدلولات يرمز إليها أكثر من رمز ، بينما في العملية الرمزيـــة الشعرية لا يمكن أن نعبر عن المرموز إليه بغير هذا الرمز المعين ، بل إننـــا لا نستطيع من الأساس أن نفصل بين ما هو رمز وما هو مرموز إليه .

الرمز الشعري إذن يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلـــى واقع نفسي وشعوري تجريدي يند عن التحديد الصارم ، فحين تريـــد شـــاعرة كنازك الملائكة أن تعبر عن ذلك الإحساس الغريب والوديـــع بـــالحزن الـــذي اعتراها بعد وفاة أمها – التي كانت لها بمثابة الصديقة – فإنها تلتقط رمزًا مـــن الواقع المادي الملموس – وهو رمز الطفل – وتمضي تجرد هذا الرمـــز شـــيئًا فشيئًا على امتداد القصيدة لتحوله في النهاية إلى معنى تجريـــدى خـــالص ، لا نستطيع أن نقول إنه أي شيء آخر غير ما قالته الشاعرة في القصيدة ، وإن كان هذا لا يمنعنا من محاولة فهم الرمز دون ترجمته ، وفهم الرمز يتم عن طريـــق التقاط إيحاءاته واستيعابها ، على حين تعني ترجمته تقديم مقابل دقيق له .

تقول الشاعرة في هذه القصيدة [٩] :

أفسحوا الدرب له ، للقادم الصافي الشعور

للغلام المرهف السابح في بحر أريج

ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج

إنه جاء إلينا عابرًا خصب المرور

إنه أهدأ من ماء الغدير

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج

* * *

---

(٩) قصيدة : "أغنية للحزن" وهي القصيدة الأولى من : "ثلاث مراث لأمي" ديوان : قرارة الموجة . دار الكـــاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ ص ١١٧ .

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول
ساكن الأمسية الغرقى بأحزان خفية
والزوايا الغيهبيات السكون الشفقية
أبدًا يجرحه النوح ، ويضنيه العويل
فليكن من صمتنا ظل ظليل
يتلقاه ، وأحضان حفية

* * *

وهو يحيا في الدموع الخرس في بعض العيون
وله كوخ خفي ، شيد في عمق سحيق
ضائع يعرفه الباكون في صمت عميق
وسدى يبحث عنه الألم الخشن الرنين
إنه يقتات أسرار السكون
وأسى مختبئًا خلف العروق

* * *

نحن هيأنا له حبًا ، وتقديسًا ، ونجوى
وتهيأنا للقياه .. عيونًا ، وشفاها
وسنهديه انفجار الأدمع العذبة سلوى
وسنحبوه أسى أقوى . وأقوى
وسنعطيه عيونًا ، وجباها

* * *

إنه أجمل من أفراحنا ، من كل حب
إنه زنبقة ، ألقى بها الموت علينا
لم تزل دافئة ، ترعش في شوق يدينا

وسنعطيها مكانًا عطرًا في كل قلب

وشذى حزن عميق القعر خصب

إنه منا ، وقد عاد إلينا

قد يشعر القارئ للوهلة الأولى أن الشاعرة تتحدث عن طفل حقيقي ، يتّسم بالرهافة ، والوداعة، ونصاعة الجبين والسريرة ، فأبيات المقطع الأول كلها لا تناقض هذا التصور، ولكن القارئ لا يلبث أن يدرك - ابتداء من المقطع الثاني - أن هذا الطفل لم يعد هو الطفل الواقعي المادي، وإنما ابتدأ يتخلى عن دلالته المادية ليتحول إلى معنى تجريدي ، إلى نوع من الإحساس الغامض العميق والوديع بالحزن ، فالشاعرة تتحدث عن حزن ، وليس عن طفل ، ولكن دور القارئ لا ينتهي عند اكتشاف هذه الحقيقة بل لعله يبتدئ بعدها بالتحديد ، لأن الشاعرة لا تتحدث هنا عن مطلق الحزن ، وإنما عن حالة خاصة من الحزن ، إنها تتحدث عن ذلك الحزن الطفل ، أو ذلك الطفل الحزن ، أو عن تلك الحالة الغريبة التي يمتزج فيها الحزن بالطفل ليأخذ كل منهما من الآخر ويعطيه ، وليتفاعل كل منهما مع الآخر ، ومن خلال هذا التفاعل ينمو المعنى الرمزي في القصيدة ، وعلى القارئ أن يتابع في إخلاص كيف يمتزج طرفا الرمز ، وكيف يتفاعلان .

إن الحزن الذي تعبر عنه الشاعرة حزن وديع قرير ، ولكنه في الوقت نفسه حزن عميق وراسخ ، فهو حزن طفل مرهف ناصع ، ولكن هذا الحزن الطفل لا يسكن تلك الطبقة الخارجية من الإحساس، وإنما هو يستقر في أعمق الأعماق، في ذلك الصقع الغائر الغامض من أصقاع النفس الذي تختزن فيه كل ظلال الأسى والشجن ، والذي تتفنن الشاعرة في تصويره بكل عمقه ، وكل تنائيه ، وكل غرابته ، في أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، فهو تارة "كوخ خفي شيد في عمق سحيق" لا تهتدي إليه إلا الأحاسيس الساكنة العميقة ، ولا يعرفه إلا الباكون في صمت عميق ، وهو تارة أخرى "أمسية غرقى بأحزان خفية" و"زوايا

غيهبيات السكون شفقية" ، ليس ثمة ما هو أخفى وأعمق من هذه الأمسية الغرقى بالأحزان الخفية التي يسكنها هذا الحزن الطفل ، حيث تزول الحدود بين الأشياء، ويختلط الزمان بالمكان فيصبح الزمان – الأمسية – مكانًا يسكنه هذا الحزن الطفل ، بكل ما تلقيه "الأمسية" من ظلال الحزن الشفيف الخفي ، وتقترن هذه الأمسية ، هذا المكان الغامض ، بالزوايا الغيهبيات السكون لتزداد إيحاءات هذا الشجن الخفي الغامض الغريب رحابة وعمقًا وتنوعًا .

وعلى هذا النحو تمضي الشاعرة في تطوير رمزها حريصة على إبراز بعدين من أبعاده ، وهما الوداعة والعمق ، ومحاولة أن تعقد معه أواصر صداقة ومودة وألفة ، حيث تحنو عليه في حدب حفي ، وتدلله وتهش لمقدمه ، وتدعو الآخرين إلى مشاركتها حفاوتها بهذا القادم بتهيئة الجو الملائم له ، وعدم تنغيص هدوئه بالضجيج والعويل ، وتستقبله بكل ما يستقبل به الأعزاء من حب واحتشاد، بل إنها لتؤثره على كل عزيز – أليس هو طفلها المدلل الوديع؟!– فهو أجمل من الأفراح ومن كل حب ، وهو زنبقة نضيرة أهداها إليها الموت، ومن ثم فستحتفظ بها دافئة في أعمق أعماقها .

هكذا ينمو الرمز ويتطور من خلال هذا التفاعل الخلاق بين طرفيه – الحزن والطفل – ومن خلال هذه العلاقة المعقدة بينهما ، حيث نراهما يندمجان في بعض الأحيان ، ونرى أحدهما يبرز ليتوارى خلفه الآخر في أحيان أخرى بالتبادل ، وبحيث لا يستغنى بأى من الطرفين عن الآخر في فهم الرمز واستيعاب دلالاته وإيحاءاته، وإدراك تلك الحالة النفسية الغامضة التي لا يمكن أن يعبر عنها بغير ما عبرت الشاعرة به عنها ، وهذا معنى أن دلالة الرمز الشعري دلالة داخلية غير قابلة للانفكاك، ولكن ليس معنى أن الدلالة الإيحائية للرمز غير قابلة للانفكاك أن رمزا معينا يرتبط بمدلول معين ارتباطا مطلقا ، وإلا لما أصبح رمزا شعريا ، فالرمز والمرموز إليه غير قابلين للانفكاك في

إطار القصيدة الواحدة ، أما خارج هذه القصيدة فليس ثمة ارتباط بين الرمز والمرموز إليه ، بل إنه خارج القصيدة لا يكون ثمة رمز من الأساس .

فالطفل مثلاً الذي رأينا كيف حولته نازك إلى رمز لتلك الحالة الخاصة من الحزن الشفيف الغامض ليس له أي معنى شعري خارج القصيدة، لأن الشاعرة هي التي أكسبته دلالته الشعرية كرمز ، ومن ثم فهو خارج هذه القصيدة ليس أكثر من مجرد إمكانة لغوية غفل ، من الممكن أن يأتي شاعر آخر فيوظفه توظيفًا رمزيًا آخر ، ويكسبه دلالة رمزية أخرى ، وقد وجدنا بالفعل شعراء غير نازك يستخدمون رمز الطفل في التعبير عن حالات نفسية ورؤى شعرية مختلفة ، فصلاح عبد الصبور مثلاً يستخدمه في قصيدتين رمزًا للحب ، بل رمزًا لحالتين مختلفتين من الحب ، الأولى حالة الحب المحتضر الغارب ، وذلك في قصيدة "طفل" (١٠) التي يقول في أولها :

قولي .. أمات ؟!

جسيه ، جسي وجنتيه

هذا البريق

مازال ومض منه يفرش مقلتيه

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي ، لا تلمسيه

أسكنته صدري فنام

---

(١٠) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي . ص ١٠٠ .

وسدته قلبي الكسير

وجعلت حائطه الدموع

وأنرت من هدبي الشموع

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر يزاوج بين الطفل وبين هذا الحب المحتضر الغارب بكل ما كان الشاعر يعلقه عليه من آمال ، وبكل ما كانت يحتله في نفسه من مكانة ، ومن ثم فإنه يدفنه في صدره في صمت حزين ، بعد محاولة مخفقة خادعة لإيهام نفسه بأنه لا يزال حيًا ، وتتجسد هذه المحاولة في تساؤله الذاهل : "قولي .. أمات؟!" ، ثم في ذلك الوهم الكاذب الذي يعلل به نفسه من أن "هذا البريق . ما زال ومض منه يفرش مقلتيه" ولكن الحقيقة الأليمة كانت أوضح من أن يستطيع تجاهلها ، ومن ثم فإنه يخضع للواقع ، ويدفن هذا الطفل الحب .

أما القصيدة الثانية فإن الشاعر يرمز بالطفل فيها مرة أخرى إلى هذا الحب ، وقد عاد بعد أن غاب عن البيت سنينا ، وقد سمى هذه القصيدة "العائد" (١١) :

طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن غاب عن البيت سنينا

عاد خجلان ، حيياً .. وحزينا

فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولىِ الجبينا

وتمزقنا عليه

وبكى لما بكينا في يديه

---

(١١) ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ . ص ١٣٣ .

وهكذا يحمل الرمز في هذه القصيدة مدلولاً رمزيًا جديدًا ، ويوحي بتلك الفرحة الغامرة التي أحسها الحبيبان الأبوان بعودة طفلهما الغائب الحب ، وذلك الحدب اللاهف الذي استقبلاه به .

الرمز إذن يكتسب في كل قصيدة مدلولاً جديدًا ، ولا يتجمد عند مدلول واحد محدد ، والارتباط الحتمي بين الرموز ومرموزاتها لا يكون إلا في إطار العمل المعين ، وأخطر ما يهدد كيان الرمز الشعري هو تجميده في مدلول معين يدور في فلكه ، لأن الرمز يتحول حينئذ إلى رمز لغوي عادي، ويفقد إيحاءاته البكر اللامحدودة ، ويفقد من ثم قيمته الفنية كرمز ، التي تكمن في أنه لا يعبر عن شيء معين محدد وإنما يعبر عما لا يمكن التعبير عنه بوسائل اللغة العادية . وللأسف فإن هذه الظاهرة شاعت بشكل واضح في الشعر العربي الحديث، فما إن يستخدم شاعر من الشعراء رمزًا معينًا بمدلول خاص ويقيض لهذا الرمز قدر من التوفيق والنجاح حتى يتهافت الشعراء على هذا الرمز يستخدمونه بنفس المدلول حتى يبتذلوه ، ويستنفدوا طاقته الإيحائية ، ويحولوه إلى رمز لغوي عادي.

على أن هناك بالمقابل خطرًا آخر يهدد كيان الرمز الشعري بنفس القدر وهو المغالاة في إبهام الرمز حتى يستغلق مدلوله ، وحتى لا يكاد يوحي بشيء على الإطلاق ، أو يوحي بسراب مبهم لا يقود إلى شيء ، وهذه الظاهرة بدورها ليست أقل شيوعًا في شعرنا الحديث من ظاهرة تجميد الرمز عند مدلول واحد .

٢ الدلالة المزدوجة للرمز :

الرمز الشعري يحمل إلى جانب دلالته الرمزية التي يوحي بها إيحاء دلالته الواقعية المادية التي لا يتخلي عنها كلية ، بل التي لا يتخلى عنها إطلاقًا في بعض الأحيان ، والمعنى الرمزي في أي رمز يتولد من خلال التفاعل بين

هاتين الدلالتين ، وقد لا يتولد المعنى الرمزي إلا من خلال تجرد الرمز عن جانب كبير من مدلوله الواقعي المادي ، ففي قصيدة "أغنية للحزن" مثلاً لا يبدأ المعنى الرمزي إلا في اللحظة التي يكف فيها الطفل عن أن يكون مجرد طفل واقعي ، ويبدأ يتخلى عن كثير من ملامحه الواقعية ويتحول إلى معنى تجريدى غير محدد ، يسكن "الأمسية الغرقى بأحزان خفية ، والزوايا الغيهبيات السكون" إلى غير ذلك من المعالم التي أخذ الطفل من خلالها يتجرد من جانب كبير من دلالته المادية التي ظلت مع ذلك تتفاعل مع إيحاءاته التجريدية ، ومن خلال هذا التفاعل ينمو معنى الرمز ويتطور على امتداد القصيدة .

وفي بعض الأحيان لا يتجرد الرمز عن دلالته الواقعية المادية على الإطلاق، وإنما يشف عن دلالته الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية ذاتها ، وبهذا يصبح للرمز مستويان من الدلالة : مستوى الدلالة الواقعية المادية ، ومستوى الدلالة الرمزية التي يشف عنها الرمز من خلال دلالته الواقعية المادية ؛ فحين نقرأ قصيدة مثل قصيدة "سلة ليمون" (١٢) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ندرك أن "سلة الليمون" هذه ليست سوى رمز يشف عن مدلوله الرمزي من خلال دلالته الواقعية المادية ، يقول الشاعر في هذه القصيدة :

سلة ليمون

تحت شعاع الشمس المسنون

والولد ينادى بالصوت المحزون

"عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون"

* * *

---

(١٢) ديوان : مدينة بلا قلب . ص ١١٦ .

سلة ليمون غادرت القرية في الفجر

كانت حتى هذا الوقت الملعون

خضراء منداة بالطل

سابحة في أمواج الظل

كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير

أواه .. من روعها ؟!

أي يد جاءت قطفتها هذا الفجر

حملتها في غبش الإصباح

لشوارع مختنقات مزدحمات

أقدام لا تتوقف ، سيارات

تمشي بحريق البنزين ؟!

مسكين !

لا أحد يشمك يا ليمون

والشمس تجفف طلك يا ليمون

نحس في القراءة الأولى أن الشاعر يتحدث بالفعل عن ذلك الليمـــون الـــذي كانت يعيش على أشجاره نضيرًا عزيزًا في ظلال القرية الحانية ، حتى امتـــدت إليه يد قاسية فقطفته من أشجاره ، ونقلته عنوة ، وفي رحلة قاسية إلى "مدينة بلا

قلب" حيث قاسى الضياع والهوان ، تحت أشعة شمسها المسنونة التي لا ترحم ، والتي تجفف نداه ونضارته ، فيذوي دون أن يشمه أحد فـــي شـــوارع المدينـــة المزدحمات المختنقات .

ولكننا بقراءة أخرى أكثر إمعانًا وإخلاصًا لا نلبث أن نـــدرك أن وراء هـــذه الدلالة المادية الواقعية دلالة أخرى رمزية تشف عنها القصيدة من خلال هـــذه الدلالة الواقعية ذاتها التي لا تتجرد عنها القصيدة إطلاقًا ، وتبدو لنا هذه الدلالـــة الرمزية بجلاء حين نقرأ القصيدة في إطار تجربة الشاعر في الديـــوان كلـــه ، وهي تجربة الشاعر الريفي مع المدينة ، تجربة الإنسان الريفي المرهف الـــذي جاء إلى المدينة حاملاً في أعماقه كل براءة الفطرة الريفية وكل نقائها وصفائها، فتصدمه المدينة بماديتها وجفافها وقسوتها ، ويفتقد فيها كل ما اعتاده في الريـــف من دفء العواطف وصدقها وعفويتها ، ومن عمق التعاطف وقوة الوشائج بيـــن الناس ، فهذه المدينة "مدينة بلا قلب" – وهذا هو العنوان الذي اختاره الشـــاعر للديوان – تطحن الغرباء في زحام صخبها وضجيجها ، وتحرقـــهم بـــهجيرها اللافح .

حين نقرأ قصيدة "سلة ليمون" في ضوء تلك التجربة العامة فـــي الديـــوان ، واضعين في اعتبارنا تلك القرائن الخفية التي بثها الشاعر في القصيدة لتقودنـــا إلى تلك الدلالة الرمزية الخفية – من نحو ذلك التعاطف الغريب الـــذي يبديـــه الشاعر نحو الليمون، وغير ذلك من القرائن التي سنشير إليها عند تحليلنا للمعنى الرمزي في القصيدة – نضع أيدينا على المدلول الرمزي للقصيـــدة ، فـــالليمون الذي فقد تحت أشعة شمس المدينة المسنونة ما كان ينعم به فـــي ظـــل القريـــة الوارف من نضارة واخضرار هو الشاعر ذاته ، الذي اصطلى بحـــر المدينـــة وهجيرها وتجهمها وقسوتها، بعد ما كان ينعم به من صفاء وظل حان وريـــف من التعاطف والود في القرية، ولنذكر – في مواجهة شعاع الشـــمس المســـنون الذي يجفف نضارة الليمون ونداوته – صرخة الشاعر الملتاعـــة ضـــد هجـــير

المدينة في قصيدة أخرى (١٣) : "يا ويله من لم يصادف غير شمسها" ، ولنذكر أيضًا – في مواجهة كساد الليمون ، وإهماله دون أن يعبأ بأمره أحد "مسكين . لا أحد يشمك يا ليمون" – تصويره لضياعه هو الخاص في شوارع المدينة في قصيدة أخرى (١٤) :

بلا نقود ، جائع حتى العياء

بلا رفيق

كأنني طفل رمته خاطئة

فلم يعره العابرون في الطريق

حتى الرثاء .

وفي قصائد أخرى كثيرة في الديوان . بل إننا لا نكاد نجد ملمحا أسقطه الشاعر على الليمون في هذه القصيدة دون أن يكون قد أسقط مثله على نفسه في الديوان مما يمثل قرائن قوية تقودنا إلى الدلالة الرمزية لليمون في القصيدة ، وأن الشاعر رأى في هذا الليمون ذاته ، ورأى في كساده وإهماله ضياعه هو الخاص وهو أنه في هذه المدينة، ورأى في الحالة التي كان عليها الليمون وهو على أشجاره في ظلال القرية ما كان يعيش فيه هو من ظل وريف من تعاطف الناس ، ونداوة عواطفهم ، ومن ثم حاول أن يوظف هذا الرمز للإيحاء بكل هذه المشاعر والأحاسيس ، دون أن يتخلى الليمون في القصيدة عن دلالته المادية الواقعية (١٥) . وعلى هذا الأساس تظل للقصيدة هذه الدلالة المزدوجة ، ومن ثم

---

(١٣) قصيدة : "إلى اللقاء" ص ١١٩ .

(١٤) قصيدة : "الطريق إلى السيدة" ص ١٠٥ .

(١٥) انظر تحليلا جيدا لهذه القصيدة في كتاب "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" للدكتور محمد فتوح أحمد ص ٣٢٧ – ٣٣٠ .

فقد يقرأ القصيدة قارئ فلا يدرك منها سوى مستواها المادي الواقعي ، على حين يقرؤها قارئ آخر فينفذ من هذه الدلالة الواقعية إلى ما تشف عنه من إيحاءات رمزية .

وهكذا يتلاعب الشاعر بالدلالة المزدوجة للرمز ، سواء بتجريده قليلاً أو كثيرًا من مدلوله الواقعي المادي ، أو بالإيحاء بالمدلول الرمزي من خلال المدلول الواقعي ذاته ، من أجل الوصول إلى الإيحاء بما يريد أن يوظف الرمز للإيحاء به من أبعاد تجربته .

٣ الرمز الكلي والرمز الجزئي :

قد يبني الشاعر قصيدته على رمز واحد كلي يستقطب كل الأبعاد النفسية في رؤيته الشعرية ، كما رأينا في كل النماذج السابقة ، فالطفل في قصيدة نازك وقصيدتي عبد الصبور، والليمون في قصيدة حجازي رموز كلية لأنها تمثل أطرًا عامة تستوعب الرؤية الشعرية في كل قصيدة من القصائد ، وتتحرك في إطارها كل الأدوات الشعرية الأخرى في القصيدة .

وأحيانًا يكون الرمز رمزًا جزئيًا يوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة ، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة ، وقد يكون الرمز الجزئي عنصرًا من عناصر رمز كلي عام ، فحين تقول الشاعرة نازك الملائكة في قصيدتها "يوتوبيا الضائعة" (١٦) :

---

(١٦) ديوان نازك الملائكة . دار العودة ، بيروت ١٩٧١ . المجلد الثاني . ص ٣٥ . و"يوتوبيا" في الأساس كلمة لاتينية معناها ليس في أي مكان ، وهي أيضًا مدينة خيالية تخيلها الكاتب الإنجليزي توماس مور ١٥١٦ يعيش فيها شعب سعيد تحكمه حكومة مثالية ، وإن كانت الشاعرة تشير في ديوانها إلى أنها استخدمت كلمة "يوتوبيا" للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامها ،وأنه لا علاقة لهذه المدينة بيوتوبيا توماس مور . وعلى أية حال فإن كلمة "يوتوبيا" ترمز عادة للأحلام الخيالية السعيدة غير القابلة للتحقيق .

وفي حلم آخر كنت أمشي علـــى شــاطئ مــن حصـــى ورمـــال
غريــب ، غريــب بلــون الأثــير يحـف بـه أفــق كالخيـــال
تنــاهى بــأقدامي المتعبــات إلــى صخـرة رسـخت كالمحـــال
تســلقها أمــل مضمحــل فقــد تـــتزحلق حتـــى الظـــلال
وقفــت علـــى قدميــها أنـــوح علــى حلـم بــائس لــن ينـــال
وساءلت : ماذا تـــرى خلفـــها ؟ فقــال لـــي الرمــل : يوتوبيــا

نجد الشاعرة تستخدم الصخرة رمزًا جزئيًا في إطار الرمز الكلي العام فـــي القصيدة، وهو يوتوبيا، المدينة الفاضلة السعيدة التي لن تتحقق في هذا العـــالم ، والتي ترمز بها الشاعرة إلى كل أحلام الإنسان المثالية ، وكل آماله الخيالية في الحياة السعيدة التي لن تتحقق على ظهر هذه الأرض ، والصخرة هنا ترمز إلـى تلك العقبات الكئود التي تحول بين الإنسان وبين الوصول إلى أحلامه المثاليـــة السعيدة ، وقد تفننت الشاعرة في تصوير صعوبة اجتياز هذه الصخرة وتسلقها ، فهي من الرسوخ بحيث بدت للشاعرة كالمحال، ومن الملاسة بحيث إن الظـــلال ذاتها تتزحلق عليها ، ومن الضخامة بحيث إن الشاعرة تقـــف "علـــى قدميـــها" ضئيلة يائسة باكية تتساءل عما وراء هذه الصخرة العملاقة ليأتيها الجواب قاسيًا أليمًا : إنه اليوتوبيا ، الأمل الذي لن تصل إليه الشاعرة أبدًا ، وهكــــذا تـــؤدي الصخرة هنا دور الرمز الجزئي ، باعتبارها عنصرًا من عناصر الرمز الكلـــي الذي يمثل الإطار العام للقصيدة كلها وهو "يوتوبيا" المدينة الفاضلة المثالية .

٤ بين الرمز والصورة :

الرمز والصورة كلتاهما وسيلتان من الوسائل الإيحائيـــة التـــي يســـتخدمها الشاعر في القصيدة الحديثة، والفروق بينهما تتلخص في أن الصـــــورة أقـــل تجريدًا من الرمز ، فعلى الرغم من أنها تنطلق مثله من الواقع الحسي لتتجـاوزه وتوحي من خلاله بالواقع النفسي ، فإنها تظل أكثر منه ارتباطًـــا بـــهذا الواقـــع

الحسي الذي بدأت منه ، على حين يصبح الرمز كيانًا مستقلاً بذاته ، منفصلاً عن الواقع الحسي الذي بدأ منه منذ اللحظة التي نعتبره فيها رمزًا ، حتى وإن شف عن معناه الرمزي من خلال معناه الواقعي ذاته . يضاف إلى هذا أن الرمز أكثر تركيبًا وتعقيدًا من الصورة بحيث من الممكن أن نعتبر الصورة عنصرًا من عناصر بناء الرمز (١٧) ؛ ففي قصيدة نازك الملائكة السابقة مثلاً نجد الرمز يتألف من مجموعة من الصور الجزئية ، التي تكتسب – في إطار هذا الرمز – طاقات إيحائية خاصة ، فذلك الجو الأثيري الغريب الحلمي الذي أضفته الشاعرة على المقطع الذي اقتبسناه ، وذلك الأفق الخيالي الذي يحف به ، ورسوخ الصخرة كالمحال ، وتزحلق الظلال عليها ، ووقوف الشاعرة على قدميها تنوح.. كل هذه صور يتألف من مجموعها الرمز ، وتكتسب في إطاره قيمتها الإيحائية ، وإن كان ما توحي به أقل تجريدًا ، وأكثر قابلية للتحديد مما يوحي به الرمز .

على أن من الصور الشعرية ما يبلغ درجة من التركيب والتجريد تكاد تزول معها الحدود بينه وبين الرمز ، ومن ثم فإن بعض الدارسين لهذه القضية لا يفرقون كثيرًا بين الصورة والرمز (١٨) . وعلى أي حال فإن المعيار الأساسي لاعتبار التشكيل اللغوي صورة أو رمزًا يظل هو مدى حظ هذا التشكيل من التجريد أو المادية من ناحية ، ومن التركيب أو البساطة من ناحية أخرى ، ومن محدودية الإيحاء أو لا محدوديته من ناحية أخيرة .

يضاف إلى هذا أن الرمز يكون من الكلية والشمول بحيث يستطيع استيعاب رؤية الشاعر بكل أبعادها ، أو على الأقل استيعاب بعد متكامل من أبعادها بكل ما يتبلور حوله من مشاعر وأفكار جزئية ، بينما تظل وظيفة الصورة – مهما بلغ حظها من التجريد – وظيفة جزئية ، محدودة بحدود التعبير عن الشعور المفرد ، أو الفكرة الجزئية .

---

(١٧) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ص ١٤٢ ، ١٤٣ .

(١٨) السابق ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

٥ – الرمـــز التراثـــي :

إذا كان الشاعر يستمد عناصر رموزه الشعرية أساسًا من الواقع كما رأينا في النماذج الماضية ، فإنه في أحيان كثيرة يستمد عناصر هذه الرموز من التراث – بمصادره المتعددة – باعتبار هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء ؛ فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر ، حيث تعيش هذه المعطيات التراثيـــة فـــي وجدانـــات النـــاس وأعماقهم تحف بها هالة من القداسة والإكبار لأنها تمثـــل الجـــذور الأساســـية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي ، ومن ثم فإن الشاعر حين يتوســـل إلـــى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هـــذا التراث ، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفـــاذ . هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة ، ويمثل نوعًا من امتداد الماضي في الحـــاضر ، وتغلغـــل الحـــاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء ، كمـــا أنه يمنح الرؤيـــة الشـــعرية نوعًا من الشمول والكلية ، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر .

نتيجة لهذا شاعت الرموز التراثية في القصيدة العربية الحديثة ، حيث عكـــف شعراؤنا على موروثهم ، يستمدون من مصادره المختلفة – من موروث دينـــي ، وموروث صوفي ، وموروث تاريخي ، وموروث أدبي ، وموروث أســـطوري أو فولكلوري – عناصر ومعطيات مختلفة ، من أحداث وشخصيات وإشـــارات ، يبنون منها رموزهم، ويوحون من خلالها بأكثر أبعاد رؤيتهم الشعرية معـــاصرة وذاتية .

وكما يجرد الشاعر الرمز الواقعي من بعض دلالته الواقعيـــة ليســـتطيع أن يحمله بعض أبعاد تجربته ، فإنه يسلك نفس المسلك مع الرمز التراثي ، حيـــث يجرده من بعض دلالته التراثية ليحمله الأبعاد المعاصرة لرؤيته الشعرية . وكما

يتولد المعنى الرمزي – في الرموز المستمدة من الواقع – من التفاعل بين المدلول الواقعي للرمز والمدلول الرمزي له ، فإن المعنى الرمزي في الرمز التراثي يتولد أيضًا من التفاعل بين المدلول التراثي للرمز والمدلول المعاصر له.

وقد يستخدم الشاعر المعطى التراثي رمزًا جزئيًا يعبر عن بعد من أبعاد رؤيته الشعرية ، كما قد يستخدمه رمزًا كلياً يستوعب رؤيته الشعرية في القصيدة بكل أبعادها ، وتتعانق في إطاره كل الأدوات الشعرية الأخرى التي يستخدمها الشاعر في القصيدة . ومن نماذج هذه الرموز التراثية الكلية قصيدة "عذاب الحلاج" (١٩) للشاعر عبد الوهاب البياتي ، التي استخدم فيها البياتي رمزًا تراثياً كلياً استمده من التراث الصوفي ، وهو الحسين بن منصور الحلاج الصوفي والمصلح الذي حكم عليه بالموت ونفذ فيه الحكم في بغداد عام ٣٠٩ هـ في عهد الخليفة العباسي المقتدر ، وكانت التهم المعلنة التي أبيح من أجلها دم الحلاج تهمًا دينية تتعلق بعقيدته، على حين كان الدافع الحقيقي إلى محاكمته وقتله من وجهة نظر بعض الدارسين والمبدعين دافعًا سياسياً يتمثل في دعوة الحلاج الإصلاحية، ومحاربته لفساد السلطة العباسية ، وسعيه إلى إصلاح هذا الفساد ، فلم يكن منهج الحلاج الصوفي يقوم – كما هو الشأن في تصوف عصره – على مجرد اعتزال الناس ، والنجاة بالنفس عن طريق مجاهدتها بالعبادات والرياضة الروحية ، وإنما كان يقوم من وجهة نظر هؤلاء الدارسين والمبدعين– بالإضافة إلى هذا الجانب الذي بلغ فيه الحلاج مبلغًا عظيمًا – على أساس آخر إصلاحي غايته محاربة الفساد المستشري ، والدعوة إلى إصلاح سياسة الدولة الإدارية والمالية (٢٠) ، ولكن هذا المنهج في التصوف كان غريباً

(١٩) عبد الوهاب البياتي : ديوان "سفر الفقر والثورة" . دار العودة . بيروت ١٩٧١ ص ٧ .

(٢٠) انظر : طه عبد الباقي سرور : الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامي . المكتبة العلمية . القاهرة ١٩٦١ ص ٥٨ . و: لويس ماسينيون : المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه "شخصيات قلقة في الإسلام" مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٦ ص ٧٠ ، ٧١ .

على متصوفة عصره – الذي كان عصر المتصوفة الكبار – فقاوموه ، وحاولوا رد الحلاج إلى تقاليدهم الصوفية بما فيها من ابتعاد عن الدنيا ، وكتمان للفيض الصوفي ، ولكن الحلاج لم يخضع لهم ، بل "نبذ خرقة التصوف ريثما يتكلم مع أبناء الدنيا بحرية كما يقول" (٢١) وقام في سبيل دعوته الإصلاحية بأكثر من رحلة خارج العراق كلها ، واستطاع أن يجمع حوله وحول دعوته الفقراء وبعض أولي الشأن في الدولة ، واستطاع أنصاره بالفعل أن يبدعوا ثورة إصلاحية ضد الفساد المالى فى الدولة ، وإرهاق الطبقات الفقيرة بالالتزامات المالية الباهظة (٢٢) ، الأمر الذي ألب عليه العناصر الفاسدة في السلطة من وزراء وقواد ، فسجن أكثر من مرة ، وقدم إلى المحاكمة أكثر من مرة كان آخرها تلك المحاكمة التي استمرت من عام ٣٠٨ إلى عام ٣٠٩ وحكم عليه فيها بالموت ، وقد نجح خصومه في السلطة في حبك هذه المحاكمة ، سواء من ناحية التهم التي تراوحت ما بين فساد عقيدته واتصاله بأعداء الدولة العباسية من العلويين والقرامطة ، أو من ناحية اختيار القاضي وهو أبو عمر الحمادي القاضي المالكي الذي عرف بخضوعه للسلطة وتملقه لرجالها ، وصدوره في أحكامه عن رغبة في إرضائهم ، أو من ناحية حشد عدد كبير من الشهود المحترفين يشهدون على الحلاج ويعلنون تحملهم لتبعة دمه ، وكان طبيعيًا أن تنتهي مثل هذه المحاكمة بإباحة دم الحلاج، وتصديق الخليفة – تحت ضغط خصوم الحلاج في السلطة الذين أعدوا لهذه المحاكمة – على موت الحلاج (٢٣) . وقد تفنن هؤلاء الخصوم في إنزال أبشع ألوان التنكيل بالحلاج أثناء تنفيذ الحكم الذي تم أمام جمع غفير من الناس ، حيث جيء به فصلب حيًا ، ثم ضرب ألف سوط وهو مصلوب ، ثم قطع السياف يديه ، وصفوف الجماهير

(٢١) انظر : الحسين بن منصور الحلاج . ص ٦٠ ، والمنحنى الشخصي لحياة الحلاج ص ٦٦ .

(٢٢) الحسين بن منصور الحلاج ص ١٢٧ – ١٢٩ ، والمنحنى الشخصي . ص ٧١ .

(٢٣) انظر تفصيلات المحاكمة في : الحسين بن منصور الحلاج ص ١٤٥ ، وما بعدها . والمنحنى الشخصي لحياة الحلاج ص ٧٥ وما بعدها .

تموج بالغضب ، وترك مصلوبا هكذا إلى اليوم الثاني حيث قطعوا قدميه ومزقوا جسمه بالسياط ، وفي اليوم الثالث قطع رأسه ، وأحرق جثمانه وذرى رماده في الدجلة من فوق رأس مئذنة(٢٤) . ولقد كان للمستشرق الفرنسي لويس ماسينيون تأثير كبير على الدارسين والأدباء الذين تبنوا وجهة النظر هذه .

على أن هناك وجهة نظر أخرى ترد محاكمة الحلاج وصلبه إلى أسباب تتصل بفساد في عقيدته انعكس على شعره وسلوكه وهو ما أنكره عليه بعض كبار متصوفة عصره .

استعار البياتي هذه الشخصية – التي أطلنا قليلا في عرض أبرز ملامح حياتها للتعرف على طبيعة ما استعاره الشاعر من سماتها التي استمدها من أصحاب وجهة النظر الأولى التي ترد مأساة الحلاج إلى أسباب سياسية – ليجعلها رمزا أساسيا في قصيدته الطويلة التي اشتملت على ستة مقاطع حملت العناوين الآتية :

١ – المريد　　　٢ – رحلة حول الكلمات

٣ – فسيفساء　　　٤ – المحاكمة

٥ – الصلب　　　٦ – رماد في الريح

وواضح أن عناوين المقاطع ذاتها مستمدة من حياة الحلاج وملامح شخصيته.

وقد استعار البياتي ما استعاره من ملامح شخصية الحلاج ليوحي من خلالها بتجربته هو الخاصة – وتجربة الشاعر المعاصر ذي الرسالة عموما – في التصدي للفساد ، وفي التعبير عن آلام الفقراء وآمالهم ، وتحمل أقسى أنواع العنت والاضطهاد في سبيل هذه الرسالة ، والإحساس بأن الموت في سبيل هذه الرسالة الخالدة حياة . وإذا كانت هذه وظيفة كل مصلح وكل ثائر فإننا لا يهمنا

(٢٤) انظر : الحسين بن منصور الحلاج . ص ١٧٤ وما بعدها . والمنحنى الشخصي لحياة الحلاج ص ٧٧ وما بعدها .

في هذا المجال إلا التعرف على الوسيلة التي استطاع بها البياتي أن يحول مثل هذه المهمة إلى شعر ، وأن يجعل سلاحه في ثورته الكلمة الشعرية .

وكان طبيعياً أن يكون أول ما يستعيره الشاعر من ملامح شخصية الحـــلاج ليوحي عن طريقه بأبعاد رؤيته الخاصة هـــو ثـــورة الحـــلاج علـــى الفســـاد المستشري:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخَرَّبت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح

فهذا الملمح ملمح حلاجي واضح ، وكان من الطبيعي ألا ينقل الشاعر الملمح التراثي كما هو ، بل لابد أن يمزجه برؤيته الخاصة ، ويخلطـــه بعناصرهـــا ، ومن خلال التفاعل بين العنصر التراثي والأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر تنمـــو العملية الرمزية في القصيدة ، فربما لم تكن الرؤية الاجتماعية لدى الحلاج فـــي وضوح رؤية البياتي الاجتماعية وتبلورها ، ولكن حين تمتزج الرؤيتـــان فـــإن كـــلاً منهما تكتسب من الأخرى بعض ملامحـــها ، وتكســـبها بالتـــالي بعـــض ملامحها.

وثمة ملمح آخر ارتبط بهذا الملمح في حياة الحلاج، واستمده البياتي لالتقائـــه مع بعد من أبرز أبعاد رؤيته الشعرية ، وهو الارتباط بالفقراء :

الفقراء منحوني هذه الأسمال .

وهذه الأقوال

وقد لا تحمل "الأسمال" هنا ذلك المدلول الصوفي التراثي ، وإنما توحي بما ينتهي إليه الشاعر الذي يتبني قضايا الفقراء من فقر ومسغبة، ولكنه على أية حال ملمح حلاجي أصيل استطاع الشاعر أن يستغله في الإيحاء ببعد من أبعاد رؤيته ، وبخاصة حين يقترن بـ "الأقوال" التي كانت منحة الفقراء إلى الحلاج وإلى الشاعر معا ، والتي كانت سلاح كل منهما في معركته .

ومن أبرز الملامح الحلاجية التي استعارها البياتي والتي لونت القصيدة كلها ملمح العذاب والتضحية ، لقد ضحى الحلاج في سبيل رسالته بحياته ، وتحمل أقسى ألوان العذاب وأشدها هولا ولم ينكص ، وقد استعار البياتي الكثير من مشاهد المحاكمة والتعذيب ليوحي من خلالها بموقف قوى التخلف من أصحاب الرسالات الإصلاحية في كل عصر :

واندفع القضاة ، والشهود ، والسياف

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

وبصقوا في البئر يا محيري

ومسكري

وطردوا الأضياف

وفي المقطع الأخير "رماد في الريح" - الذي استمده الشاعر من المشهد الأخير في مأساة الحلاج حين أحرق جثمانه وذرى في الريح - يصور الشاعر هذه الآلام التي يعانيها باعتباره صاحب رسالة والتي تستمد كل ملامحها من مشاهد مأساة الحلاج :

عشر ليالي وأنا أكابد الأهوال

وأمتطي صهوة هذا الألم القتّال

أوصال جسمي قطعوها ، أحرقوها ، نثروا رمادها في الريح

دفاتري تناهبوا أوراقها

وأخمدوا أشواقها

ولم يقف الشاعر عند حدود استعارة هذه الملامح العامة من شخصية الحلاج، وإنما استعار الكثير من معجمه الصوفي ، بل ونقل بعض عباراته نقلاً يكاد يكون حرفيًا ، من نحو قوله :

يا مسكري بحبه

محيري في قربه

فالبيتان يكادان يكونان نقلاً حرفيًا لعبارة مأثورة من عبارات الحلاج "يا من أسكرني في حبه وحيرني في ميادين قربه" (٢٥) ، بينما صاغ بعض أقوال الحلاج الأخرى صياغة تدور حول نفس المعنى ، فمن المعاني التي ترددت كثيرًا في موروث الحلاج ، شعره ونثره ، تعبيره عن أن في موته حياة له ، ودعوته الناس إلى قتله ، فمن ذلك أنه دخل يومًا مسجد المنصور ودعا الناس إليه فاجتمع حوله خلق كثير فقال لهم : "اعلموا أن الله قد أباح لكم دمي فاقتلوني.. اقتلوني تؤجروا وأسترح" (٢٦) ، وأوضح من ذلك قوله في ديوانه :

اقتلوني يا ثقاتي	**إن في قتلي حياتي**
ومماتي في حياتي	**وحياتي في مماتي**[٢٧]

(٢٥) انظر : أخبار الحلاج . تحقيق لويس ماسينيون وبول كراوس ، الطبعة الثالثة . بول جنتر . باريس ١٩٥٧ ص ١٧ .

(٢٦) السابق ص ٧٥ ، وفي طبعة أخرى من الكتاب إضافة "فتكونوا أنتم مجاهدون وأنا شهيد" .

(٢٧) ديوان الحلاج . نشر وتحقيق لويس ماسينيون . المكتبة الاستشراقية (بول جنتر) باريس ١٩٥٥ ص٣٣ ، ٣٤ .

وقد عبر البياتي عن هذه الفكرة تعبيرا شعريا بارعا ، ينطلق من مـــوروث الحلاج ومن تجربته الخاصة إلى أفق الإيحاء بإحساس كل صاحب رســـالة أن تضحيته لن تذهب سدى ، وأن حياته التي يقدمها في سبيل فكرته ودعوته ستثمر حيوات جديدة لا متناهية ، تكون امتدادا لهذه الحياة ، وستظل بذرة حية لا تموت أبدا :

أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف ، والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت

وليس معنى استعارة البياتي لهذه الملامح مـــن شـــخصية الحـــلاج أن دوره اقتصر على إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على هذه الملامح عن طريق الإشـــارة ، وإنما قام بنوع من المزج بين أبعاد تجربة الحلاج وأبعاد رؤيته هو المعـــاصرة الخاصة ، مما أتاح لعناصر التجربتين أن يندمجا وأن يتفاعلا ويتحاورا بشـــكل نام خلاق ، ومن ثم فإننا نجد في أجزاء من القصيدة ملامح شـــخصية الحـــلاج تغيب تماما لتحل ملامح رؤية البياتي مكانها – كصورة مـــن صـــور التفـــاعل والحوار بين طرفي الرمز – ولا نعدم أن نجد العكس في مقاطع أخرى حيـــث تبرز ملامح شخصية الحلاج وتتوارى ملامح رؤية البياتي المعاصرة وراءهـــا تماما حتى لا نكاد نحسها ، بالإضافة إلى المواضع التى يتعانق فيها الطرفـــان

تمامًا ويفنى أحدهما في الآخر ، بحيث نحس أن هـــذا الملمــح أو ذاك ملمــح حلاجي بمقدار ما هو ملمح بياتي ، وأن انتماءه إلى أحد الطرفين ليس بأولى من انتمائه إلى الآخر .

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر الحديث يستعير من مصادر تراثه المختلفـــة رموزًا وعناصر يثري بها تجربته الشعرية ويستغلها في بناء رموزه للإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن توحي به من مشاعره وأفكاره ورؤاه .

وينبغي التنويه في النهاية إلى أن الرمز التراثي يعاني من نفس المخاطر التي يعاني منها الرمز المستمد من الواقع ، هذه المخاطر المتمثلة في التقليد والابتذال من ناحية ، والغموض من ناحية أخرى ، يضاف إلى هذا – فيما يتصل بـــالرمز التراثي – إسراف بعض الشعراء في استخدام هذه الرموز التراثية ، واســـتعارة بعض الشعراء لرموزهم التراثية من تراثات أخرى غير تراثهم القومي ، ليـــس لها في وجدان جماهيرهم ما لمعطيات تراثهم من إيحاءات ومن تأثير .

المفارقة التصويرية

مفهومهـــا :

المفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التنـــاقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض . وعلى الرغم من أن شعرنا القديم قد عرف صوراً من المفارقة التصويرية ، وفطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما فـــي أكمـــل صـــورة ، ولخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة :

والضد يظهر حسنه الضد

على الرغم من هذا فإن النقد العربي القديم والبلاغة العربية كليهما لم يـــهتما بهذا التكنيك الفني ، وإن كانت البلاغة قد عنيت بلون من التصوير البديعي القائم على فكرة التضاد ، وعالجته تحت اسم "الطباق" – فـــي صورتـــه البســـيطة – و"المقابلة" – في صورته المركبة – ولكن "المفارقة التصويرية" تكنيك مختلـــف تماماً عن الطباق والمقابلة ، سواء من ناحية بنائه الفني ، أو من ناحية وظيفتـــه الإيحائية ، وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها ، فتقوم كلـــها علـــى مفارقـــة تصويرية كبيرة ، كما سنرى في بعض النماذج التي سنعرض لها .

والتناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صوره فكرة تقوم على اســـتنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتمـــاثل ، أو بتعبـــير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعـــه الاختـــلاف ، والشـــاعر المعاصر يستغل هذه العملية في تصوير بعض المواقف والقضايا التي يبرز فيها هذا التناقض ، والتي تقوم المفارقة التصويرية بدور فعال في إبراز أبعادها .

أما "الطباق" و"المقابلة" فإن مبناهما على مجرد الجمع بين ضدين - في الطباق - أو مجموعة من الأضداد - في المقابلة - في عبارة واحدة ، دون اهتمام بإبراز التناقض القائم بين هذه الأضداد أو استغلاله استغلالاً تعبيرياً، بل دون اشتراط أساسًا لوجود تناقض واقعي في السياق الشعري بين هذه الأضداد، فكل ما كان يهتم به البلاغي القديم هو مجرد التضاد أو التقابل اللغوي بين مدلولي لفظتين أو مدلولات عدد من الألفاظ حتى وإن نظمت هذه الألفاظ المتضادة في سياق واحد لا يقوم على التناقض بل على التكامل - وهذا هو شأن معظم صور الطباق والمقابلة - وإذن فهاتان الصورتان - من وجهة نظر البلاغة القديمة - محسنان شكليان جزئيان لا هدف لهما سوى التحسين البديعي الشكلي ، ولا يتجاوز مداهما البيت أو العبارة .

فحين يقول شاعر كالمتنبي :

فلا الجود يفني المال والجد مقبل ولا البخل يبقى المال والجد مدبر

فإنه لا يهدف إلى براز فكرة التناقض بين الجود والإفناء والإقبال في الشطرة الأولى ، والبخل والإبقاء والإدبار في الشطرة الثانية ، لأنه ليس بين هذه الأضداد في البيت تناقض أساسًا ، والشطرة الثانية تكاد تكون صياغة أخرى لما يريد الشاعر أن يوحي به في الشطرة الأولى ، وقصارى ما يهدف إليه الشاعر هو المقابلة بين المدلولات اللغوية لهذه الأضداد ، أو الجمع بينها على صعيد واحد ، وهذا هو المدلول البلاغي لمصطلح "المقابلة" الذي هو الصورة المركبة "للطباق" .

أما حين يقول شاعر معاصر كبدر شاكر السياب في تصوير حال أبناء العراق الكادحين الذين كانوا يضطرون في بعض العهود إلى الهجرة إلى الخليج تحت ضغط الحاجة مخاطرين بحياتهم بحثًا عن لقمة العيش التي كانوا لا يكادون

يعثرون عليها ، على حين يفيض العراق بالخيرات التي كان ينعم بها المستغلون والطغاة :

وينثر الخليج من هباته الكثار

على الرمال رغوة الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج في القرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى (١) .

فإن الشاعر يهدف في أبياته إلى إبراز التناقض الجائر بين وضعين متناقضين من خلال مفارقة تصويرية كبيرة ، طرفها الأول أبناء العراق الكادحون ، الذين يهاجرون إلى الخليج بحثا عن لقمة العيش ، حيث لا يصادفون هناك سوى الموت في قاع الخليج الذي ينثر على الرمال ما تبقى من عظامهم . أما طرفها الثاني فهم أولئك المستغلون في العراق الذين ينعمون بخيراته الكثيرة دون أن يتحملوا أى جهد أو عناء . والشاعر يهدف أساسا إلى إبراز هذا التناقض الجائر بين الوضعين وتجسيده ولا يهدف إلى مجرد الجمع بين مجموعة من الأضداد كما فعل المتنبي في بيته السابق .

والتناقض في أبيات السياب قائم على افتراض التوافق المفقود على مستويين: المستوى الأول التنعم بخيرات العراق الذي كان مفروضا أن يتساوى فيه كل أبناء العراق وكل طوائفه بلا تفاوت ، ولكنهم في الواقع لا يستوون ، ويبلغ التناقض بين الوضعين قمة فداحته حين يصور الشاعر أن الذين ينعمون هم

---

(١) قصيدة "أنشودة المطر" ديوان "أنشودة المطر" ص ١٦٠ .

الذين لا يستحقون ، هم أولئك المستغلون الذين لا يكدحون ولا يجـــهدون بينمـــا يحرم المستحقون الكادحون ، وهذا هو المستوى الثاني للتوافق المفقود ، فقد كان مفروضًا أن يتساوى الجميع في تحمل العبء أولاً ، أو أن ينال كل بحسب جهده وعطائه ثانيًا ، ولكن التوافق مفقود على المستويين ، وهكذا تقوم المفارقة بـــهذا الدور الفعال في تجسيد رؤية الشاعر .

أنماط المفارقة التصويرية :

تقوم المفارقة التصويرية إذن في أوضح صورها على إبراز التناقض بيـــن وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة ، ولبناء المفارقة على هذا النحـــو شـــكلان أساسيان في شعرنا المعاصر : الشكل الأول يستمد الشاعر فيه طرفي المفارقـــة من الواقع المعاصر ، والشكل الثاني يستمد فيه أحد الطرفين – أو كليهما – مـــن التراث . ولكل من هذين الشكلين مجموعة من الأنماط والصور .

أولاً : المفارقة ذات الطرفين المعاصرين :

ولهذا الشكل من شكلي المفارقة التصويرية نمطان أساســيان – مـــن حيـــث أسلوب مقابلة كل من طرفي المفارقة بالآخر :

النمط الأول : وفيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملاً ، وبكـــل عنـــاصره ومقوماته ، في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضًا ، وبكل عناصره ومقوماته ، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقـــة تأثيرهـــا ، ويـــبرز التناقض بين الطرفين واضحًا وفادحًا . ومن النماذج الجيدة لهذا النمط من أنماط المفارقة ذات الطرفين المعاصرين قصيدة "هاجرت من عروبتـــها" [٢] للشـــاعر ممدوح عدوان ، التي يقابل فيها بين وجهين من وجوه دمشق ، أو بين حـــالتين من حالاتها : الحالة الأولى يوم كانت أمًا رءومًا لـــه ولأبنائـــها ، تحتضنـــه – وتحتضن كل ساكنيها – بكل حنان الأم وحبها ، وتغذوه – وتغذوهم – بلبـــان

---

(٢) ممدوح عدوان : الدماء تدق النوافذ ، منشورات وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧٤ ص ٣٥ .

الثورة والفداء ، مما جعلها بالنسبة له ملاذًا ، وربط بينه وبينها برباط تواصل حميم متبادل . أما الحالة الثانية فيوم أن تجهمت له وأنكرته ، وتخلت عن دورها العظيم ، يوم "هاجرت من عروبتها" وقطعت أواصر المودة والتواصل بينها وبينه . والشاعر يضع الوجه الأول بكل ملامحه وقسماته – التي يتأنق في تصويرها – في مقابلة الوجه الثاني بكل ملامحه وقسماته . يقول في تصوير ملامح الوجه الأول :

كنت أعرف هذي المدينة ، كانت شوارعها تتأبطني في ليالي الضجر
وتواعدني في الغياب ، تكاتبني إذ يطول السفر
تشتكي لي ، وتنقل بشرى ، تذكرني بالزمان القديم
أتوهج شوقًا ، وحين أرى وجهها في اللقاء أبش ، فتبسم ، تربكني بابتسامتها الساحرة

.. ..

والمدينة كانت تنادمني ، وتعيد على أحاديثها .. عن ليالي أساها وأمجادها الغابرة .

كنت أعرف هذى المدينة : صوت بكاء أعزيه ، فرحة عمر أغني لديها ، ديارًا تكفكف مني اغترابي ، وحِضنا على صدرها أترعرع ، صوت انتخاء إذا ما أتاها الخطر

كنت أعرف هذه المدينة ، كانت دمشق ، وكان الدمشقي فيها يسيجها بالدماء

كنت أعرف أنا بناة الحصون بها ، وكماة المعارك ، والحاصدون المواسم جمعا من الفقراء

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر في تصوير الوجه الأول بكل تألقه ، وبكـل كبريائه وجلاله ، وبكل حنوه وتواصله الحميم معه ، وما إن ينتهي من تصويـر هذا الوجه – الذي يمثل الطرف الأول للمفارقة – حتى ينتقل إلى تصوير الوجـه الثاني لدمشق – الذي يمثل الطرف الثاني لها – :

أمس فتشت فيها عن الفقراء ، عن الثائرين بغوطتها لم أجدهم ، وعن

شجر الغوطتين فلم أتعرف على الخضرة الحانية

ثم وجهت وجهي إلى حارة كانت "القنوات" وكانت تقاتل أعداءنا ،

وتقدم بين الحواري ملاجئها للمطارد ، وحدي صرخت بها .. لم تجب ،

لم أجد غير جبهتها الدامية

أمس فتشت عن أصدقائي القدامى فما عرفوني ، رأيت الوجوه تغيم ،

تجف ، تفر الملامح منها ، وكنت أنادي فلم يسمعوني ، ولـم يفـهموا لغتي بالنداء

كنت أعرف هذي المدينة . ما للمدينة تنكر وجهي ، أضاحكها لا تجيب ،

تصادر صوتي ، تحاصرني باليعاسـيب ، تمـلأ أوجهـها بالطحـالب والميتين .. إلخ

وهكذا يمضي الشاعر في تصوير ملامح هذا الوجه الآخر من وجهي دمشق، بكل ما فيه من تجهم له ، واربداد ، وإنكار ، وبكل ما يخد قسماته من ملامـح الضعف والهوان والانكسار ؛ فالمدينة التي كانت شـوارعها خنـادق نضـال وصمود ، والتي كان يحس الشاعر بالانتماء العميق إليها والتواصـل الحميـم معها، حيث كان يحس أنها جزء منه وأنه جزء منها .. تحتضنـه ، وتنادمـه ، وتمنحه الأمن والنجدة والحمى إذا ما استغاث بها قد تحولت إلى خرائب صامتة،

يحس فيها بالغربة ، يستصرخها فلا يجيبه أحد ، يضاحكها لا تستجيب ، تتكــر ملامحه ، وتحاصره بكل ملامح الركـــود والخمـــود والمـــوت ؛ اليعاســـيب ، والطحالب ، والميتين .

وهكذا من خلال مقابلة الوجه الثاني – بكل ملامحه – بالوجه الأول – بكـــل ملامحه أيضًا – تبرز فداحة المفارقة ، ويتجاوز إيحاؤها في كل من الطرفيـــن مدى ما كان يستطيع أن يصل إليه تصوير كل طرف منفردًا ، لأن كلا الطرفين في المفارقة يلقي بظلاله على الآخر فيبرز ملامحه ويزيدها وضوحًا وجـــلاء ، ومن خلال التفاعل بين ملامح الطرفين تغنـــي إيحـــاءات القصيـــدة ، ويعمـــق عطاؤها.

أما النمط الثاني : من نمطي المفارقة ذات الطرفيـــن المعـــاصرين ، فـــإن الشاعر لا يقدم كلاً من الطرفين متكاملاً في مقابل الآخر ، وإنما يفتت كلاً منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية ، ثم يضع كل عنصر منـــها فـــي مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر ، بحيث تنحل المفارقة في النهايـــة إلى مجموعة من المفارقات الجزئية ، وبذلك يتم إبراز التناقض على مستويين ، يتم أولاً على مستوى جزئيات كل من الطرفين ، ويتم ثانياً – ومن خلال تجميـع هذه الجزئيات – على مستوى الكل الذي يتألف منها .

ففي قصيدة "الزيارة .." (٣) للشاعر حامد طاهر ، التي كتبها في ذكرى وفـــاة بعض الأعزاء من الراحلين ، وتصوير ما كانت عليه حاله قبل رحيلـــهم مـــن سعادة وانطلاق وتفتح للحياة ، وقدرة على الإبداع والعطاء ، وما أصبحت عليـه هذه الحال بعد رحيلهم من تعاسة وكلال وانطفاء ، وهذان هما طرفـــا المقابلـــة الأساسيان ، ولكن الشاعر يفتت كلاً منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئيـــة ، ويضع كل عنصر من هذه العناصر بإزاء ما يقابله من عناصر الطرف الآخر ، فيقول :

---

(٣) حامد طاهر : قصيدة "الزيارة" حوليات كلية دار العلوم . العام الجامعي ١٩٧٢/١٩٧٣ . ص ١٥٥ .

كانت خطواتي حين أسايرهم نغمًا يزهر فيه الصوت

صارت خطواتي يابسة ، وامتد خريف الصمت

كان خيالي مشبوبًا .. يتعلق بالسحب ، وينفذ من أبواب الجنة

صار خيالاً مشلولاً ، يتعثر بالأحجار ، ويسكن حفر الأرض

بصري كان أحدّ ، وعيناي تجوبان سماء الأمل ، ومملكة الشمس

صرت ضعيف البصر ، أحدق في ظلمات اليأس

كان لروحي إشعاع ، وبنفسي شوق للمجهول

جف الشوق ، انطفأ الإشعاع ، تهاوت أجنحة النفس

وهكذا ينحل كل من الطرفين إلى مجموعة من العناصر التي يقوم كل عنصر منها بإزاء العنصر المقابل له من الطرف الآخر ؛ فخطوات الشاعر التي كانت في ظل هؤلاء الراحلين نغما مزدهرا بالصوت – وهذا عنصر من عناصر الطرف الأول – قد أصبحت خطوات يابسة يرين عليها خريف ممتد من الصمت – وهذا هو العنصر المقابل له من الطرف الثاني – وخيال الشاعر الذي كان قبل رحيل هؤلاء الراحلين خيالا مجنحا طليقا ، يحلق إلى أقصى الآفاق ولا تقف في وجهه حدود ولا تخوم – وهذا عنصر آخر من عناصر الطرف الأول للمفارقة – قد أصبح خيالا كسيحا يتعثر في أحجار الأرض وحفرها – وهذا هو العنصر المقابل – والبصر الذي كان حديدا نافذا ، يتطلع دائما إلى سماوات الأمل المفتوحة – وهذا عنصر ثالث من عناصر الطرف الأول – قد أصبح بصرا كليلا مشدودا إلى الأرض وإلى ظلمات اليأس – وهذا هو ما يقابله من عناصر الطرف الثاني – وأخيرا فإن روحه التي كانت تفيض بالإشعاع ، ونفسه التي كان يفعمها الشوق إلى المجهول – وهذا هو عنصر الطرف الأول – قد جف فيهما الشوق وانطفأ الإشعاع.. وعلى هذا النحو يضع الشاعر كل عنصر من

عناصر الطرف الأول في مواجهة ما يقابله من عناصر الطرف الثاني ، وتتحول الأبيات إلى مجموعة من المفارقات الجزئية البارعة، التي تتألف من مجموعها المفارقة الكبرى في القصيدة ، ويشعر القارئ بفداحة المفارقة بين الحالين مرتين ، مرة على مستوى جزئيات كل من الحالين ، ومرة على مستوى الحالين ككل ، وبهذا يزيد معنى المفارقة عمقًا ووضوحًا .

ثانيا : المفارقة ذات المعطيات التراثية :

شاع في شعرنا العربي الحديث في المرحلة الأخيرة بناء المفارقة التصويرية عن طريق استخدام بعض معطيات التراث لإبراز التناقض بينها وبين بعض الأوضاع المعاصرة ، ولهذه المفارقة المبنية على معطيات تراثية بدورها نمطان أساسيان :

النمط الأول : المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد ، وفي هذا النمط من نمطي المفارقة ذات المعطيات التراثية يقابل الشاعر بين طرف تراثي ، وطرف آخر معاصر .

النمط الثاني : المفارقة ذات الطرفين التراثيين ، وفي هذا النمط يكون طرفا المفارقة كلاهما من التراث ، ولكن الشاعر يسقط عليهما – أو على أحدهما – دلالة معاصرة رمزية ، وبهذا تتم المفارقة في هذا النمط على مستويين .

المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد :

ولهذا النمط من نمطي المفارقة ذات المعطيات التراثية ثلاث صور أساسية :

الصورة الأولى : يصرح فيها الشاعر بطرفي المفارقة – التراثي والمعاصر – محتفظًا لكل منهما بتميزه واستقلاله عن الآخر ، وتتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين، ففي قصيدة "أحزان في الأندلس" (٤) للشاعر نزار قباني ، يبني الشاعر القصيدة على مفارقة تصويرية

(٤) نزار قباني : ديوان "الرسم بالكلمات" ص ١٧٦ .

كبيرة ، طرفها الأول – التراثي – ماضي العرب في الأندلس ، وما كانوا عليه من قوة وبأس وسلطان ومجد ، وطرفها الثاني ما آل إليه هذا المجد من انطفاء وخمول ، والشاعر يصرح بكلا الطرفين لا يخلطه بالآخر ، ولا يسقط عليه أيًّا من ملامحه وسماته ، يقول عن الطرف الأول ، مصوراً عزة الماضي العربي في الأندلس وتألقه :

كتبت لي يا غالية

كتبت تسألين عن إسبانية

عن طارق .. يفتح باسم الله دنيا ثانية

عن عقبة بن نافع .. يزرع شتل نخلة في قلب كل رابية

سألت عن أمية .. سألت عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهية

تحمل من دمشق في ركابها حضارة وعافية

ثم ينتقل إلى تصوير ملامح الطرف المعاصر ، المتمثلة فيما آل إليه هذا المجد من انطفاء وذبول :

لم يبق في إسبانية

منا ومن عصورنا الثمانية

غير الذي يبقى من الخمر بجوف الآنية

.. ..

لم يبق من قرطبة سوى دموع المئذنات الباكية

سوى عبير الورد ، والنارنج ، والأضالية

لم يبق من ولادة ، ومن حكايا حبها ، قافية ولا بقايا قافية

لم يبق من غرناطة ، ومن بني الأحمر إلا ما يقول الراوية .. إلخ

فالشاعر كما رأينا يصور كلا من الطرفين مستقلا عن الآخر ، الطرف الأول بما يحمله من عبير المجد والعزة والخلود ، والثاني بكل ما آل إليه هذا المجد من اضمحلال وخمود ، ومن خلال وضع كل من الطرفين إزاء الآخر يبدأ التفاعل بينهما ، وتبرز المفارقة . وفي مثل هذه الصورة من صور المفارقة يظل الطرف التراثي محتفظا بدلالته التراثية، ولا يحمل أية دلالة معاصرة في ذاته إلا من خلال مقابلته بالطرف المعاصر ، والتفاعل بينهما ، ومن ثم فإن هذه الصورة تظل أهون صور المفارقة ذات المعطيات التراثية قيمة من الناحية الفنية .

الصورة الثانية : وفيها يستدعى الشاعر الطرف الثاني إلى وعي القارئ دون أن يصرح بملامحه التراثية – التي يعتمد على أنها مضمرة في وعي القارئ – وبدلا من التصريح بهذه الملامح يضفي الشاعر على هذا الطرف التراثي الملامح الخاصة بالطرف المعاصر ، والتي تناقض الملامح الحقيقية – المضمرة – للطرف التراثي . ومن خلال التفاعل العميق بين هذه الملامح الحقيقية المضمرة والملامح المعاصرة تبدو المفارقة فادحة وأليمة ، حيث تصبح منابع العطاء والخصب في التراث رموزا للجدب والعقم ، ومعاني الشجاعة رموزا للجبن ، وقيم الخير رموزا للشر .. إلخ .

ومن النماذج البارعة لهذه الصورة من صور المفارقة قصيدة "أوراق منسية من مذكرات سيف الله المغمد" (٥) للشاعر أحمد عنتر مصطفى ، وقد استعار فيها الشاعر شخصية تراثية هي شخصية خالد بن الوليد – سيف الله المسلول – القائد الذي لم يهزم قط ، والذي يعد من أبرز معالم الشجاعة والانتصار في تراثنا ، ولكن الشاعر بدل أن يصرح بالملامح التراثية الحقيقية لشخصية خالد والتي

---

(٥) أحمد عنتر مصطفى : قصيدة "أوراق منسية من مذكرات سيف الله المغمد" مجلة الآداب البيروتية . عدد نوفمبر ١٩٧٢ . ص ٣٨ .

تدور كلها حول معاني القوة والجهاد والانتصار ، أضمر هذه الملامح وأسقط على خالد ملامح الواقع العربي المهزوم بعد نكسة ١٩٦٧ ، ذلك الواقع التي تحولت فيه كل سمات الشجاعة والصمود والصلابة إلى رموز ضعف وتحلل وانهيار. ومنهج الشاعر في بناء المفارقة على هذا النحو واضح منذ عنوان القصيدة ذاته ، حيث أصبح خالد – وهو "سيف الله المسلول" – في هذا العنوان "سيف الله المغمد" ، وبعد ذلك يستمر الشاعر في القصيدة يسقط على خالد كل ملامح الواقع العربي المهزوم في ذلك الحين :

وحين تمر يداك على جبهتي

فلا تجدين الإباء ، وتصدم كفك بالخوذة المطفأة

وحين تمسين سيفي ، فلا يجرح الحد منك اليدا

وحين يهب سماسرة الخطب العربية فينا ، يدقون طبلهم الأجوفا

ويسري الكلام بغير البنادق نحو المنى زاحفا

فيأتي الصدى راعفا

وقد خرقته السهام المغيرة فارتد في دمه واجفا

وحين ترين رماحي بكف الصبايا

تحوك ، تطرز صوف التريكو ، بأمسية في ليالي الشتاء مع المدفأة

وتغدو سهامي مراود كحل أمام المرايا

وبين الجفون تقلبهن امرأة

فتستصرخين دمي العاصفا

وتنكسرين ، وتنحسرين ، كأغنية في الضمير تراخت ولما تجد عازفا

فلا تنكري همتي

فإن بظهري بقايا رماحهم الواعدة

وظل سنابك خيلهم المرجأة

على هذا النحو البارع يسقط الشاعر على الطرف التراثي كل ملامح الطرف المعاصر وكل سماته ، فتغدو شجاعة خالد وصلابته وعزمه الباتر جبنًا وضعفًا ورخاوة ؛ يغدو سيفه الصارم سيفًا كليلاً مثلوم الحد ، لا يجرح يدًا تمر عليه ، وتغدو أسلحته الكلام والخطب الجوفاء التي تخرقها أسلحة العدو فتسقط دون الهدف مضرجة دامية ، وتغدو رماحه المسنونة إبرًا لتطريز الصوف ، وتغدو سهامه النافذة مراود للكحل بين جفون النساء ، وما أفدح المفارقة وآلمها حين تصبح كل رموز القوة الباترة رموزًا للضعف والتبرج ، ومن خلال هذه الملامح المعاصرة التي أسقطها الشاعر على خالد أصبح خالد رمزًا للواقع العربي المهزوم كله ، وليس للمحارب العربي المهزوم، الذي تحمل وحده كل تبعة الهزيمة وكل مرارتها، على الرغم من أن واقعه كله كان مهزومًا من قبل أن يهزم هو ، ولم تكن هزيمة هذا المحارب إلا إعلانًا عن هذه الهزيمة المستترة، ومن ثم فإن القصيدة من هذه الناحية تعتبر اعتذارًا فنيًّا بارعًا عن ذلك المحارب، وتعاطفًا حميمًا مع آلامه ، ووعيًا بأبعاد مأساته العميقة ، وقد وصل الشاعر إلى هذه الغاية الفنية من خلال هذه المفارقة التصويرية البارعة ، التي استطاع أن يجعل خالدًا فيها – عن طريق الإيحاء العكسي – رمزًا للواقع العربي كله ، وأن يسقط عليه ملامح هذا الواقع ، ومن خلال التفاعل بين الملامح التراثية الحقيقية المضمرة لخالد ، والملامح المعاصرة التي أسقطها الشاعر عليه تبرز فداحة المفارقة ، وبراعتها .

الصورة الثالثة : وهي عكس الصورة الثانية ، حيث يستدعي الشاعر فيها الطرف المعاصر للمفارقة دون أن يصرح بأي من ملامحه ، وبدلاً من ذلك يضفي عليه ملامح الطرف التراثي سلبًا ، أو بعبارة أخرى يربط هذه الملامح التراثية بالطرف المعاصر عن طريق نفيها عنه .

ومن نماذج هذه الصورة من صور المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد قصيدة "الشعر وخصيان السلاطين" (٦) للشاعر الفلسطيني معين بسيسو ، التي بناها على نوع من إثارة الإحساس بالمفارقة بين نوعية الشعراء الذين كانوا يشتهرون ويبرزون في الماضي ، وهم أولئك الشعراء الفحول الذين صنعوا مجد الشعر العربي وتاريخه ، وبين أولئك الذين يبرزون ويشتهرون في الحاضر وهم الانتهازيون المنافقون والمتسلقون ، وقد اختار الشاعر للطرف التراثي للمفارقة شخصية أبي الطيب المتنبي ، أحد رموز الأصالة والفحولة في شعرنا العربي القديم ، ليقابل بينه وبين الطرف المعاصر المتمثل في الشعراء الانتهازيين الدخلاء على ميدان الشعر ، وقد استدعى الشاعر هذا الطرف المعاصر دون أن يصرح بملامحه المعاصرة ، وإنما اكتفى بأن ينفي عنه الملامح التراثية للمتنبي التي تجسد أصالته وعظمته ، ومن ثم فإن ملامح الطرف المعاصر لا تتميز في مجابهة ملامح الطرف التراثي ، وإنما تتحقق المفارقة عن طريق سلب ملامح الطرف التراثي عن الطرف المعاصر :

يا أبا الطيب .. خصيان السلاطين ، وغلمان القياصر

كل ذي قرط وخلخال وعقد وأساور

كل من قد شده النخاس من وحل الضفائر

كل من لم يعرف الخيل .. ولا الليل .. وبيداء المخاطر

والقوافي .. وهي كالبيض البواتر

جاءنا يركب صهوات القصائد

وهكذا يضفي الشاعر ملامح الطرف التراثي سلبا على الطرف المعاصر للمفارقة ، وهو الشعراء الوصوليون والمتسلقون والدخلاء ، حيث نفى عنهم ملمحين أساسيين من الملاح التراثية لشخصية المتنبي ، وهذان الملمحان هما

(٦) معين بسيسو : الأشجار تموت واقفة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ . ص ٨١ .

الشجاعة والأصالة الشعرية ، وهما الملمحان اللذان حددهما المتنبي في بيته المشهور :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وهو البيت الذي استدعاه الشاعر هنا ونفي مضمونه عن الشعراء المعاصرين الانتهازيين في البيتين الرابع والخامس .

أما الأبيات الثلاثة الأولى فقد استعمل فيها الشاعر أيضا معجم المتنبي الذي كان يستعمله في هجاء بعض الأشخاص والطوائف ، "فخصيان السلاطين" و"غلمان القياصر" و"الأقراط والخلاخيل والعقود والأساور" و"النخاس" و"الضفائر" كل هذه مفردات أصيلة في معجم المتنبي الهجائي .

وهكذا تتحقق المفارقة عن طريق سلب ملامح الطرف التراثي عن الطرف المعاصر عكس ما حدث في الصورة الثانية من صور المفارقة .

هذه هي الصور الثلاث للمفارقة ذات الطرف التراثي المبنية على المقابلة بين وضع تراثي وآخر معاصر ، وقد رأينا كيف كانت قصيدة برمتها تنبني على صورة من صور هذه المقابلة ، ولكن القصيدة الواحدة قد تجمع في بعض الأحيان بين أكثر من صورة من هذه الصور الثلاث كما فعل الشاعر صلاح عبد الصبور مثلا في قصيدته "أبو تمام" (٧) ، التي بناها على مفارقة تصويرية شاملة ضمت الصور الثلاث السابقة للمفارقة ذات الطرف التراثي .

والطرف التراثي – أو الأطراف التراثية – للمفارقة في هذه القصيدة يتألف – أو تتألف – من ثلاث شخصيات تراثية ارتبطت بموقف تراثي تتجسد فيه العزة والمنعة العربية ، وهذه الشخصيات الثلاث هي شخصية الخليفة العباسي المعتصم، وشخصية المرأة العربية الهاشمية التي وقعت في أسر الروم في عمورية فاستنجدت بالمعتصم في صرختها المشهورة "وامعتصماه" فلبى

---

(٧) ديوان : (أقول لكم) . الطبعة الثالثة . دار الآداب . بيروت سنة ١٩٦٩ ص ٤٩ .

المعتصم صيحتها وزحف إلى نجدتها بجيش ضخم اكتسح به عمورية فدمرهـــا وحرر المرأة الهاشمية ، أما الشخصية الثانية فهي شخصية الشاعر أبـــي تمـــام الذي تغنى بهذا الانتصار في قصيدته المشهورة في فتح عموريـــة . والشـــاعر يستحضر هذا الموقف التراثي بأبطاله الثلاثة ليقابل بينه وبين الموقف العربـــي المهزوم الضعيف ، وحالة الهوان والتقاعس التي أصيب بها العـــرب . وهـــو يستخدم الصور الثلاث للمفارقة في إبراز هذا التناقض الفادح بين الموقفين .

يستخدم أولاً في مطلع القصيدة الصورة الأولى مصرحًا بطرفي المفارقـــة : التراثي ممثلاً في المعتصم وهبته لنجدة المـــرأة العربيـــة اســـتجابة لصيحتـــها "وامعتصماه" ، والمعاصر ممثلاً في أصوات الاستصراخ المنبعثة مـــن الأرض العربية المحتلة في فلسطين والجزائر – التي لم تكن قد استقلت بعد حين كتبـــت هذه القصيدة سنة ١٩٦١ – هذه الأصوات التي لا تجاوبها ســـوى المؤتمـــرات والخطب والأحزان ، والشاعر يحتفظ لكل من الطرفين باستقلاله وتميزه عـــن الآخر فيقول في تصويره للطرف الأول :

الصوت الصارخ في عمورية

لم يذهب في البرية

سيف البغدادي الثائر

شق الصحراء إليه .. لباه

حين دعت أخت عربية :

"وامعتصماه"

ثم يقابل بينه وبين الطرف المعاصر الذي احتفظ له هـــو أيضًـــا باســـتقلاله وتميزه ، تاركًا لعملية المقابلة بين الطرفين أن تقوم بإبراز المفارقة :

لكن الصوت الصارخ في طبرية

لباه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحزان

وفي المقطع الثاني يلجأ الشاعر إلى استخدام الصورة الثانية من صور المفارقة التصويرية ذات الطرف التراثي ، حيث يستدعى الطرف التراثي للمفارقة ، ممثلا في المرأة العربية المستنجدة ، مضمرا الدلالة التراثية لموقفها ، المتمثلة في انتصار صيحتها واستجابة المعتصم لها وزحفه لتحريرها ، فلا يصرح بها ، وإنما يسقط على المرأة العربية ملامح الطرف المعاصر المتمثل في ضعف العرب وعجزهم عن تحرير أرضهم وتركها فريسة في يد الأعداء ، حيث يجعل السيف مازال مغمدا في صدر الأخت العربية بينما يقنع أحفاد أبي تمام بالخطب وتبادل الأنباء في خدر :

في موعد تذكارك يا جد

يلقى الأبناء الأبناء

يتعاطون أفاويق الأنباء

والسيف المغمد في صدر الأخت العربية

مازال يشق النهدين

وأخيرا يستخدم الشاعر الصورة الثالثة من صور المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد ، حيث يستدعى الطرف المعاصر بدون أن يستدعى ملامحه ، وبدلا من استحضار ملامحه المعاصرة يضفي عليه سلبا ملامح الطرف التراثي بنفيها عنه .

والطرف المعاصر هنا هو أحفاد أبي تمام الذين لم يعوا أقواله ولم يفهموها ، وقد سلب الشاعر عن هذا الطرف بعض الملامح التراثية المرتبطة بأبي تمام ،

والمتمثلة في تفضيله للسيف على الكتب في مطلع قصيدته المشهورة في فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب

وقد نفى الشاعر مضمون هذا البيت عن الطرف المعاصر المتمثل في أحفاد أبي تمام الذين لم يعوا قوله ولم يفهموه ، فأغمدوا أسيافهم الصادقة ، وقنعوا بما ترويه الكتب :

وأبو تمام الجد حزين لا يتكلم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسيف الصادق في الغمد طويناه

وقنعنا بالأنباء المروية

وهكذا بنى الشاعر قصيدته على هذه المفارقة الشاملة الكبيرة التي استخدم في إبرازها وبنائها الصور الثلاث للمفارقة ذات الطرف التراثي الواحد .

المفارقة ذات الطرفين التراثيين :

أما النمط الثاني من أنماط المفارقة التراثية فهو المفارقة ذات الطرفين التراثيين ، وهو نمط أكثر تعقيدا وعمقا من المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد، إذ في هذه المفارقة التصويرية ذات الطرفين التراثيين يكون لطرفي المفارقة أو لأحدهما أكثر من مستوى دلالي ، بأن يحمل مع دلالته التراثية دلالة أخرى معاصرة رمزية ، وهكذا تتم عملية المقابلة في هذه المفارقة على مستويين حيث تتم أولا بين الدلالة التراثية للطرفين وتتم ثانيا بين الدلالة التراثية لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزية في الآخر ، وبهذا تزداد المفارقة عمقا وتأثيرا عن طريق هذه المقابلة المزدوجة التي تبرز التناقض بين الطرفين مرتين .

في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر " [٨] للشاعر أمل دنقل يستخدم الشاعر مفارقة تصويرية أحد طرفيها شخصية كافور الإخشيد ، الذي يمثل السلطة الضعيفة العاجزة المهزومة ، التي تحاول تغطية ضعفها وعجزها بلون من الدعاية الزائفة ، وهو يضفي على شخصية كافور من خلال هذه الملامح مدلولاً رمزيًا معاصرًا ويقابل بينه – بدلالتيه التراثية والرمزية – وبين شخصيتين تراثيتين أخريين ، تمثّل كل منهما القوة والإقدام والغلبة ، وهما شخصيتا سيف الدولة الحمداني والمعتصم العباسي ، مستخدمًا أسلوبين مختلفين في إبراز المفارقة بين شخصية كافور وكل من هاتين الشخصيتين ، فبالنسبة لشخصية سيف الدولة يستدعيها الشاعر من خلال رؤيا المتنبي – الذي يحمل بدوره إلى جانب دلالته التراثية دلالة أخرى رمزية ، حيث يرمز إلى صاحب الكلمة المعاصرة – ليقابل بينها وبين شخصية كافور بدلالتها التراثية ، ولكن من خلال هذه المقابلة يتم في وعي القارئ مستوى آخر من المقابلة بين شخصية سيف الدولة بما تمثله ، وشخصية كافور بمدلولها الرمزي المعاصر . يقول الشاعر على لسان المتنبي متحدثا عن سيف الدولة :

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة

وأنت بدر تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب .. شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصرخة الحرب ، فتسقط العيون في الحلقوم

تخوض .. لا تبقى لهم إلا النجاة مسلكا

---

(٨) ديوان : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٢١ .

تهوى .. فلا غير الدماء والبكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب :

يا منقذ العرب

يا منقذ العرب

حين تعود باسمًا ومنهكا

ثم يقابل الشاعر بين سيف الدولة بهذه الدلالة المشرقة الرائعة وبين كافور – بدلالتيه التراثية والرمزية – بكل ما يمثله من ضعف وتضعضع وهوان وتغن بأمجاد وبطولات زائفة :

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكنني حين صحوت

وجدت ذاك السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان .. وينكفئ

يبتسم الخادم

أما المقابلة بين شخصية كافور وشخصية المعتصم فإن الشاعر يسلك إليها طريقًا أكثر خفاء وبراعة ، حيث لا يصرح بشخصية المعتصم ولا بموقفه من المرأة العربية التي استنجدت به من أسر الروم بصرختها المشهورة "وامعتصماه" فأنجدها واكتسح عمورية وحررها من الأسر ، لا يصرح الشاعر

بأي من هذه الملامح التي تمثل الطرف الآخر للمفارقة وإنما يضمرها ويضفي على كافور من الملامح ما يستدعى إلى ذهن القارئ موقف المعتصم العظيم ، حيث يروي عن كافور قصة مشابهة عن فتاة عربية هي "خولة تلك البدوية الشموس" حبيبة المتنبي التي التقى بها بالقرب من أريحا وعندما سأل عنها القادمين في القوافل بعد أن تركها أخبروه "أنها ظلت بسيفها تقاتل . في الليل تجار الرقيق عن خبائها" ولكنهم اختطفوها بعد أن جرحوا شقيقها وأباها ، وعجز الجيران عن إغاثتها . يقول الشاعر على لسان المتنبي ، الذي يروي القصة مصورا حزنه لوقوع حبيبته العربية في أسر الروم :

ساءلني كافور عن حزني

فقلت : إنها تعيش الآن في بيزنطة

حزينة كالقطة

تصيح : "كافوراه .. كافوراه"

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح : "واروماه .. واروماه"

لكي تكون العين بالعين

والسن بالسن

هكذا يستدعي الشاعر بهذا المسلك البارع إلى ذهن القارئ موقف المعتصم من الأسيرة التي استنجدت به ، وتتم المقابلة في صمت بين هذا الموقف الشامخ العظيم وبين موقف كافور الهازل المثير للسخرية والازدراء ، دون أن ترد أية إشارة إلى المعتصم ، أو إلى موقفه من الأسيرة التي استنجدت به .

وهكذا عن طريق هذا التركيب البارع في بناء المفارقة وتعدد مستويات التقابل بين الطرفين فيها تزداد المفارقة غنى وعمقا ، وتزداد المعاني التي

تستثيرها اتساعًا ورحابة في وجدان القارئ وعقله ، ويزداد إحساسه مـــن ثـــم بفداحة المفارقة قوة وشمولاً .

المفارقة المبنية على نص تراثي :

بقى نوع أخير من المفارقة التصويرية التي يستخدم الشاعر في بنائها بعـض معطيات التراث ، وهي تلك المفارقة التي يكون العنصر التراثي المستخدم فيـها اقتباسًا تراثيًا وليس شخصية أو حدثًا ، والصورة العامة لمثـل هـذه المفارقـة القائمة على اقتباس تراثي أن يحور الشاعر في النص المقتبس ليولد مـن هـذا التحوير دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التي ارتبطت به فـي الأذهان ، ومن خلال المقابلة بين هذا المدلول الجديد الذي اكتسبه النص المقتبس بعد تحويره ، وبين الدلالة الأساسية له – المضمرة في ذهن القـارئ – تتولـد المفارقة .

فمثلاً حين يريد شاعر كمحمد عز الدين المناصرة أن يندد بالموقف العربـي المعاصر من قضية فلسطين، وكيف أن العرب يحاربون بالخطب والحكم فإنـه يصوغ مفارقة تصويرية عن طريق استدعاء نصين تراثيين ارتبطـا بمعـاني العزم وقوة الشكيمة والسعي الحازم للثأر ، أولهما عبارة امرئ القيس المشهورة التي قالها حين بلغه نبأ مقتل أبيه وهو عاكف على الخمر : "اليوم خمر ، وغـدًا أمر" وكانت هذه العبارة بداية معارك طويلة ومريرة خاضها امرؤ القيس فـي سبيل الثأر لأبيه من قاتليه ، أما النص الثاني فهو بيت ابن أخت تأبط شرًا فـي قصيدته المشهورة التي قالها بعد مقتل خاله وانتداب نفسه للثأر له ، هذا البيـت الذي يتفجر توعدًا وحماسًا ، وعزمًا جادًا على الثأر :

فوراء الثأر مني ابن أخت   مصع ، عقدته ما تحل

يأخذ المناصرة في قصيدته "المقهى الرمادي" (٩) هذين النصين بكل مـــا

---

(٩) ديوان : يا عنب الخليل ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ . ص ٣٨ .

يفيضان به من معاني الإصرار الحاسم على الثأر والسعي الدائب في سبيله ، فيحور فيهما بحيث بعطيان مدلولا مناقضا للمدلول التراثي الذي ارتبط بهما في الأذهان ، ومن خلال المقابلة بين هذا المدلول التراثي للنصين والمدلول الجديد الذي اكتسباه بعد تحويرهما تبرز المفارقة الأليمة :

وأقول : "اليوم خمر .. وغدا .." يا غرباء

اسكتوا يا غرباء

فوراء الثأر منا خطباء

ووراء الثأر منا حكماء

هكذا تتحول تلك العزيمة الباترة في عبارة امرئ القيس "وغدا أمر" وذلك الوعيد الرهيب في بيت ابن أخت تأبط شرا إلى هذه الرخاوة وذلك الضعف المتمثلين في الخطب الخاوية الجوفاء ، والحكم العاجزة الكسيحة التي نعدها للثأر ، وتتم المفارقة عن طريق إبراز هذا التناقض بين المدلول التراثي للنصين والمدلول الجديد الذي اكتسباه بعد تحويرهما .

وشبيه بهذا ما صنعه الشاعر ممدوح عدوان في قصيدته "روى عن الخنساء" (١٠) حيث استدعى بيت الخنساء المشهور في إحدى قصائدها في رثاء صخر :

ولولا كثرة الباكين حولي على قتلاهمو لقتلت نفسي

بكل ما يفيض به من معاني العزاء والتصبر بكثرة الباكين ، فحور في هذا المعنى ليجعل بكاء الباكين عاملا من عوامل مأساة الخنساء المعاصرة ، وبعدا من أبعادها ، بعد أن كان في مدلوله التراثي باعثا من بواعث العزاء وعاملا من عوامل التجلد ، يقول الشاعر :

---

(١٠) ديوان : الظل الأخضر . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٦ ص ١٥ .

ولولا كثرة الباكين حولي ما تعرت نسوة للفاتحين ضحى

ولا اهترأت سيوف الهند في بيتي

ولا قتلت قبيلتنا ابنها صخرا ، ولا عشنا بلا شمس

ولا جاء الرجال إلى في أثواب نسوتهم .. لينسوني صدى ميتي

وهكذا يأخذ بكاء الباكين حول الخنساء ، بما كان يفيض به من معاني النبل والجلال والقدرة على بث العزاء في صدر الشاعرة ، معنى مناقضا فيصبح رمزا من رموز الخور والذلة والتهرب الجبان من مواجهة مسئولية الثأر للشهداء ، وتتم المفارقة في وجدان المتلقى ووعيه بين المدلولين لتحدث هذه المفارقة ما يريد لها الشاعر أن تحدثه من أثر .

ولعله قد تبين من محاولة دراسة هذا التكنيك من تكنيكات القصيدة الحديثة مدى غنى وروعة ما يحاول الشاعر المعاصر أن يوفره لتجربته الشعرية من أدوات فنية لا حدود لقدرتها على الإيحاء والتصوير .

موسيقى الشعر

١ – وظيفة الموسيقى في القصيدة :

الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر ، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته ، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر عن النثر ، وإن لم تكن هي الفارق الوحيد بينهما ، وهذا ما فطن إليه أرسطو حيث نبه في كتابه "فن الشعر" إلى خطأ إطلاق لقب الشاعر على من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة ، على أساس أن النظم ، أو الوزن ، ليس وحده هو ما يميز الشاعر من سواه ، وذكر "أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرًا ، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعرًا ، والآخر طبيعيًا أولى منه شاعرًا" (١) .

والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء ، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه ، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس ، وأعمقها تأثيرًا فيها ، ولقد فطن بعض نقادنا العرب القدامى على نحو غامض إلى هذه الوظيفة الإيحائية للموسيقى ، كابن عبد ربه الذي قال في كتابه "العقد الفريد" ، "زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على

---

(١) أرسطو : فن الشعر . ترجمة وشرح د. عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٢ . ص ٦ .
وأنباذوقليس – القرن الخامس قبل الميلاد – فيلسوف يوناني من علماء الطب والطبيعة ، وهوميروس – القرن التاسع قبل الميلاد – أشهر شعراء اليونان ، وصاحب أشهر ملحمتين في تاريخ الأدب العالمي – "الإلياذة" و"الأوديسة" .

التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس وحنت إليه الروح" (٢) على أن مثل هذه اللمحة البارعة من ابن عبد ربه لم يقدر لها – لسوء الحظ – أن تلفت أنظار النقاد العرب فيبلوروها في نظرية أو اتجاه يعني بوظيفة الموسيقى في القصيدة ودورها الإيحائي ، بل إننا نجد ابن عبد ربه نفسه يكاد يتنصل من تبعة هذه اللمحة فينسبها إلى الفلاسفة ، ويسندها إليهم بصيغة الزعم الذي يفيد التشكك ، ولم تحظ موسيقى الشعر بمثل هذه النظرة إلى دورها في القصيدة إلا بعد حوالى تسعة قرون من ابن عبد ربه ، وعلى يد الاتجاهات الحديثة في الشعر العالمي وخصوصًا الاتجاه الرمزي الذي عني عناية كبرى بالوظيفة الإيحائية لموسيقى الشعر ، وقد انطلق الرمزيون في اهتمامهم بالجانب الموسيقي في القصيدة من فكرة شديدة الشبه بتلك الفكرة التي أشار إليها ابن عبد ربه على نحو عابر في مطلع القرن الرابع الهجري ، فلقد تأثر رواد الرمزية بالموسيقار الألماني ريتشارد فاجنر ، وأُخِذوا بما تمتلكه موسيقاه من طاقات خارقة على الإيحاء بأدق وأخفى حالات النفس الخفية وخلجاتها العميقة مما يعجز الكلام عن التعبير عنه ، ووجدنا بودلير – أبا الرمزية الفرنسية – يقول عن موسيقى فاجنر "إن هذه الموسيقى تعبر بأعذب الأصوات وأشدها نفاذًا عن أعمق ما في قلب الإنسان وأشده خفاء" (٣) وهو قول يذكرنا بكلام ابن عبد ربه السابق، وقد احتفى بودلير حفاوة كبيرة بفاجنر وموسيقاه – التي لم تجد في بداية أمرها ما هي جديرة به من تقدير ورواج في فرنسا – وكتب عنه وعن موسيقاه أكثر من دراسة ، وقد اعتبره سيد العناصر الأدائية ، وقال عنه إنه استطاع أن يسخر كل الطاقات البشرية لهذه العاطفة المشبوبة في تعبيره الفني ، وأنه "بواسطة هذا الوجد العاطفي قد استطاع أن يضيف إلى كل شيء ما لا أدريه من القوة الخارقة ،

(٢) أحمد بن عبد ربه : العقد الفريد . المطبعة الشرقية . القاهرة ١٣٠٥ ، ٣ / ١٧٧ . وانظر : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٨٦ .

(٣) Boudelaire : L'art romantique. P. 292.

وبهذا الوجد وعى كل شيء ، وجعل الكل يعي" (٤) .

وكان من نتيجة هذا الإعجاب الشديد بموسيقى فاجنر أن حاول بودلير استغلال هذه الطاقة الإيحائية الخارقة التي تمتلكها الموسيقى في شعره للإيحاء بهذه الجوانب الغامضة التي لا يستطيع التعبير عنها بواسطة اللغة حيث "اكتشف مثل فاجنر أنه بواسطة الموسيقى على وجه الخصوص ، ومن خلال الموسيقى يمكننا التحليق إلى العالم المثالى حيث يسود الجمال الخالص ، وأن الموسيقى من ناحية أخرى هي اللغة التي يمكن أن تعبر بأقل قدر ممكن من النقصان عن حالات الوجد الخاصة أو رؤى الفنان الملهم" (٥) .

ومن بعد بودلير احتفل الرمزيون احتفالاً كبيراً بالموسيقى الشعرية ، باعتبارها واحدة من أرهف أدوات الإيحاء وأعمقها تأثيرًا ، حتى وجدنا الشاعر فرلين يبدأ قصيدته "فن الشعر Art Poéique " – التي يمكن اعتبارها بيانًا شعريًا رمزيًا – بهذه الدعوة الحاسمة "الموسيقى قبل كل شيء" هذه الدعوة التي لا يفتأ يكررها ويلح عليها "الموسيقى مرة أخرى ، ودائمًا" (٦) .

وإذا كان بودلير قد بدأ هذا الطريق فإن خلفه قد ساروا فيه إلى غايته ، ومنذ ذلك الحين اتجه الاهتمام إلى الموسيقى باعتبارها أداة أساسية من أدوات الإيحاء في القصيدة الحديثة ، وقد تأثرت القصيدة العربية الحديثة بمثل هذه الاتجاهات في تطوير الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية ، وتوليد إمكانات تعبير موسيقى جديدة منه ، على نحو ما سنرى .

---

(٤) Ibid.

(٥) Alfred Poizat : Le Symbolisme . Paris . S. D. p. 165 .

ولبيان تأثير موسيقى فاجنر في الرمزيين انظر – بالإضافة إلى ما سبق – : د. إحسان عباس : فن الشعر ص ٦٥ ، ٦٦ . د. أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث . ص٢٢ ، ٢٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ص٥٨ ، ٥٩ .

(٦) Verlaine : Jadis et Naguère. p. p. 25 , 26.

٢ - الشكل الموسيقي للقصيدة العربية الموروثة :

لقد حظيت الموسيقى في القصيدة العربية الموروثة باهتمام مبالغ فيه إلى حد أنها احتلت - بعنصريها : الوزن والقافية - نصف المفهوم الذي حدده قدامة ابن جعفر للشعر في كتابه "نقد الشعر" ، ذلك المفهوم الذي ترك بصماته لفترة طويلة من الزمن على اتجاه النقاد العرب في تحديد مفهوم الشعر ، فقد عرف قدامة الشعر بأنه "قول موزون مقفي يدل على معنى" (٧) ويحلل قدامة هذا التعريف إلى عناصره الأولية الأربعة : اللفظ والمعنى والوزن والقافية (٨) التي تمثل الموسيقى عنصرين منها هما الوزن والقافية .

ولكن اهتمام النقاد والشعراء العرب بالموسيقى لم يكن باعتبارها وسيلة من وسائل الإيحاء "تعبر - كما يقول بودلير - بأعذب الأصوات وأشدها نفاذا عن أعمق ما في القلب الإنساني وأخفاه" وإنما باعتبارها قالبا محكما صارما يتضمن المعنى ، أو ينظم فيه الشاعر أفكاره وأحاسيسه وخواطره ، ولم يقدر لمثل إشارة ابن عبد ربه البارعة أن تنال حظها من اهتمام النقاد والشعراء العرب على السواء ، وتوجههم وجهة جديدة في النظر إلى موسيقى القصيدة .

وقد اتضحت طبيعة هذا الاهتمام بالموسيقى باعتبارها قالبا صارما بالغ الإحكام والدقة في مجموعة الالتزامات والقواعد الصارمة التي يقوم على أساسها الشكل الموسيقى للقصيدة العربية الموروثة . فإذا كان الإحساس بموسيقى الشعر ينشأ من إدراك الانسجام المتولد من ظاهرة صوتية معينة وتكرارها على نحو خاص ، فإن الشكل الموسيقي الموروث قد التزم بمجموعة من التكرارات الصارمة ، حيث يقوم هذا الشكل على الالتزامات التالية :

---

(٧) قدامة بن جعفر : نقد الشعر . ص ١٣ .

(٨) السابق . ص ١٧ .

أولاً : تكرار وحدة صوتية معينة هي "وحدة الإيقاع" التي تتألف مما عـــرف في العروض العربي باسم "التفاعيل" ، وتتألف التفعيلة من توالي مجموعة مـــن السواكن والحركات على نحو معين ، وقد تكون وحدة الإيقاع تفعيلة واحـــدة ، وقد تتركب من أكثر من تفعيلة على نحو ما سنرى ، ومن تكرار هذه الوحـــدة يتولد الإيقاع الموسيقي الأساسي في القصيدة ، ولا يسمح في تكرار هذه الوحـدة إلا بتنويع محدود ومنضبط ينظمه ما عرف فـــي العـــروض العـــربي باســم "الزحاف والعلل" وهذا التنويع المسموح به لا يترتب عليه تغيير جوهري فــــي بنية وحدة الإيقاع .

ثانياً : تكرار عدد معين من وحدات الإيقاع يؤلف بدوره وحـــدة موسـيقية جديدة مركبة هي "البيت" الذي يتألف من عدد من التفاعيل أو وحدات الإيقـــاع لابد من التزامه في كل بيت على امتداد القصيدة .

ثالثاً : تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات – الساكنة والمتحركة– في نهاية كل بيت ، بحيث يلتزم هذا الصوت بعينه – أو هذه الأصوات بعينها – في آخر أبيات القصيدة كلها ، وهذه هي "القافية" .

رابعاً : وهذا نوع ثانوي من التكرار ليس في أهمية الأنواع الثلاثة الســـابقة وصرامتها ، وهو الالتزام بتكرار صيغة محددة من صيغ التفعيلة الأخيرة فـــي البيت – وهذه التفعيلة تسمى "الضرب" – فإذا جاءت هذه التفعيلة في البيت الأول على صيغة معينة – سواء أكانت صحيحة أو معتلة – وجـــب أن تلـــتزم هـــذه الصيغة بعينها طوال القصيدة ، بخلاف الزحافات التي تعرض لصيغ التفعيلة في حشو البيت فإنها لا تلتزم .

فإذا ما قرأنا مثلا أبيات الشريف الرضي التالية :

ولقد مررت على ديارهمـــو وطلولها بيد البلــــــى نهب

فوقفت حتى ضج من لغب نضوى ، ولج بعذلي الركب

وتلفتت عيني ، فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب[٩]

وجدنا الشاعر يلتزم هذه الأنواع الأربعة من التكرار :

فهو يلتزم أولا بتكرار "وحدة الإيقاع" المؤلفة من تفعيلة واحدة هي "متفاعلن" طوال الأبيات .

وهو يلتزم ثانيا بعدد محدد من التفاعيل في البيت ، حيث يتألف كل بيت من تكرار التفعيلة "متفاعلن" ست مرات على ما يتضح من التحليل العروضي للبيت التالي :

ولقد مرر/ت على ديا/رهمو وطلولها / بيد البلى / نهب

متفاعلن / متفاعلن / متفا متفاعلن / متفاعلن / متفا

وأبيات القصيدة كلها تسير على هذا النحو .

وهو يلتزم ثالثا بقافية واحدة – متمثلة في وحدة صوتية ملتزمة بعينها – وهي الباء المضمومة التي يكررها في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة كلها .

وهو يلتزم أخيرا بصيغة معينة من صيغ التفعيلة "متفاعلن" التي تمثل وحدة الإيقاع في آخر الأبيات ، وهي الصيغة الحذاء المضمرة "متفا" .

وقد قام الخليل بن أحمد ومن بعده تلميذه الأخفش بحصر الأوزان المستخدمة في الشعر العربي الموروث ، فوجدها ستة عشر وزنا – أو بحرا – أساسيا حسب وحدة الإيقاع المستخدمة في كل وزن ، وقد حصر الخليل خمسة عشر وزنا من هذه الأوزان ، واستدرك عليه تلميذه الأخفش الوزن السادس عشر ولذلك سمي "المتدارك" .

ويمكننا أن نصنف هذه الأوزان حسب طبيعة تركيب وحدة الإيقاع فيها إلى نمطين أساسيين .

---

(٩) الشريف الرضي (أبو الحسن بن الطاهر) : ديوان الشريف الرضي . المطبعة الأدبية : بيروت ١٣٠٧ هـ ١٤٥/١ .

النمط البسيط :

وهو الذي تتألف وحدة إيقاعه من تفعيلة واحدة تتكرر على امتـــداد البيـــت ، والقصيدة ، ويضم هذا النمط سبعة أوزان – أو بحور – وهي :

الكامل : ووحدة إيقاعه "متفاعلن" وصيغته الأساسية تتألف من ترددها ســـت مرات :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل — مني وبيض الهند تقطر من دمي

متفاعلن متفاعلن متفاعلن — متفاعلن متفاعلن متفاعلن (١٠)

الوافر : ووحدة إيقاعه "مفاعلتن" وصيغته الأساسية مكونة من ترددها ســـت مرات أيضا :

إذا ما الملك سام الناس خسفا — أبينا أن نقر الذل فينـــــا

مفاعلتن مفاعلتن مفاعـــــــل — مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

الرجز : ووحدة إيقاعه "مستفعلن" ويتألف البيت من ترددها ست مرات :

والله لا يذهب شيخي باطلا — حتى أبير مالكا وكاهـــــلا

مستفعلن مستفعلن مستفعلن — مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الرمـــل : ووحدة إيقاعه "فاعلاتن" ويتألف البيت فيه من ترددها ست مرات:

آه يا قبر هنا كم طاف روحى — هائما حولك كالطير الذبيح

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـــــن — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـــن

الهـــزج : ووحدة إيقاعه : "مفاعيلن" ويتألف البيت من ترددها أربع مرات:

---

(١٠) لن نراعي في الوزن من الزحافات والعلل الواردة في التفعيلات إلا تلك التي ترد على تفعيلتي العـــروض والضرب.

تعلقت بآمـــــال طوال أى آمـــــــال

مفاعيلن مفاعيلـــن مفاعيلن مفاعيلـــــن

المتقارب : ووحدة إيقاعه "فعولن" ويتألف البيت من ترددها ثماني مرات :

هي الشمس مسكنها في السماء فعزِّ الفؤاد عزاء جميـــــلاً

فعولن فعولن فعولن فعولـــــن فعولن فعولن فعولن فعولن

المتدارك : ووحدة إيقاعه "فاعلن" ويتألف البيت من ترددها ثماني مرات :

ليس موت الفتى دفنه في الثرى إنما موته موته وهو حي

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلـــــن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

تلاحظ في كل بحر من هذه البحور أن الإيقاع فيه يتولد من تكـــرار تفعيلـــة واحدة عدداً معيناً من المرات في كل بيت .

النمط المركب :

وهو الذي تتكون وحدة الإيقاع فيه من أكثر من تفعيلة ، وهو بدوره ينقســـم إلى قسمين ، حسب طبيعة تركيب وحدة الإيقاع :

القسم الأول : وهو الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين اثنتين ، ويشمل خمسة بحور ، وهي :

الطويل : ووحدة الإيقاع فيه "فعولن مفاعيلن" ويتألف البيت من ترددها أربـــع مرات :

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد لقد زادني مسراك وجدا على وجد

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلـــن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلـــن

البسيط : ووحدة إيقاعه "مستفعلن فاعلن" ويتألف البيت من ترددهـــا أربـــع مرات أيضًا :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته   والبيت يعرفه ، والحل والحرم

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

المجتث : ووحدة إيقاعه "مستفعلن فاعلاتن" ويتألف البيت من ترددها مرتين:

طاب الهـــوى لعميده   لولا اعتراض صدوده

مستفعلن فاعــــلاتن   مستفعلن فاعـــلاتن

المقتضب : ووحدة إيقاعه "مفعولات مستفعلن" ويتألف البيت مـــن ترددهـــا مرتين :

حامل الهوى تعب   يستخفه الطرب

مفعولات مفتعلــن   مفعولات مفتعلن

المضارع : ووحدة إيقاعه "مفاعيل فاعلاتن" ويتألف البيت من ترددها مرتين:

أرى للصبا وداعا   وما يذكر اجتماعا

مفاعيلُ فاعلاتـــن   مفاعيلُ فاعلاتـــن

القسم الثاني : وتتألف وحدة إيقاعه من ثلاث تفعيلات – أو بعبارة أخرى من تفعيلتين واحدة منهما مكررة – ويضم هذا القسم أربعة بحور وهي :

الخفيف : ووحدة إيقاعه "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" ويتألف مـــن ترددهـــا مرتين :

صنت نفسي عما يدنس نفسي   وترفعت عن جدا كل جبس

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتـــــن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

المديد : ووحدة إيقاعه "فاعلاتن فاعلن فاعلاتن" ويتألف البيت من ترددهـــا مرتين :

إن بالشعب الذي دون سلع   لقتيلا دمه ما يطـــــل

فاعلاتن فاعلن فاعلاتـــن   فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

السريع : ووحدة إيقاعه "مستفعلن مستفعلن فاعلن" ويتألف البيت من ترددهـا مرتين أيضا :

ليس على الله بمستنكـــر   أن يجمع العالم في واحد

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

المنسرح : ووحدة إيقاعه "مستفعلن مفعولات مستفعلن" ويتألف البيـــت مـــن ترددها مرتين :

عليلة بالشآم مفـــــردة   بات بأيدى العدا معللها

مستفعلن مفعلات مفتعلن   مستفعلن مفعلات مفتعلن

وكما رأينا في أوزان هذا النمط المركب ، يتولد الإيقاع من تكــــرار وحـــدة صوتية مركبة من تفعيلتين أو ثلاث عددا معينا من المرات في كل بيت .

هذه هي الصيغ الأساسية للأوزان أو البحور الستة عشر للقصيـــدة العربيـــة الموروثة ، ولكل بحر من هذه البحور مجموعة من الصيغ الفرعية الأخرى التي تنشأ عن التصرف في عدد مرات تكرار وحدة الإيقاع في البيت ، أو في صيغة هذه الوحدة . ولكن الشاعر متى ما اختار صيغة من صيغ هـــذه الأوزان كـــان عليه أن يلتزمها طوال قصيدته ولا يحيد عنها ، أي أن هذه الصيغ الكثيرة تظـلى إمكانات نظرية مطروحة أمام الشاعر حتى إذا ما اختار واحدة منها تقيد بها ولم يعد متاحا له سواها .

ولعلنا رأينا من هذا الاستعراض السريع لطبيعة بناء الشكل الموسيقي للقصيدة الموروثة مدى ما في هذا الشكل من صرامة ودقة ، مما جعل الشاعر العربي – على امتداد تاريخ الشعر العربي – يحاول التمرد على صرامة هذه الالتزامات وقوتها. فقامت عدة محاولات لتطوير هذا الشكل وتخفيف ما فيه من قيود والتزامات ، ولعل أجرأ هذه المحاولات وأعمقها أثرًا ما فعله شعراء الأندلس في "الموشح" الذي تخفف من كثير من التزامات الشكل الموروث وإن كان قد فرض على نفسه في مقابل هذا قيودًا ليست أقل صرامة وقسوة . وبعد الموشح توالت حركات التجديد في موسيقى القصيدة العربية ، وكانت كلها متأثرة بشكل أو بآخر بمعالم التجديد في الموشح الأندلسي .

وجاء الشاعر العربي المعاصر ، وورث كل هذه المحاولات التجديدية ، وحاول بدوره في ضوئها ، وفي ضوء التأثر باتجاهات التجديد في موسيقى القصيدة في الآداب الغربية ، أن يستخلص من الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة إمكانات إيقاع جديدة يضعها – إلى جانب الشكل الموروث – رهن التعبير عن رؤيته الشعرية الحديثة ، وقد وصل من خلال محاولاته إلى ما عرف في شعرنا العربي الحديث باسم "الشعر الحر" .

٣ – لماذا البحث عن شكل موسيقي جديد ؟!

"يعتمد الإيقاع – كما يقول ريتشاردز – كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع ؛ فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لايحدث.. وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريًا ، فتتابع المقاطع على نحو خاص – سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا ، أم صورًا للحركات الكلامية – يُهَيِّئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره"(١١).

---

(١١) ريتشاردز (أيفور آرمسترونج) : مبادئ النقد الأدبي . ترجمة الدكتور مصطفى بدوي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٣ ص ١٨٨ .

وبناء على هذا فإن الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية – في ضوء ما عرفناه من قوانينه الموسيقية – يقوم على مجموعة من التوقعات الدقيقة وإشباعاتها ؛ فحين يقرأ المتلقي أو يسمع قول عمرو بن كلثوم في مطلع معلقته مثلاً :

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

فإنه يتوقع – بناء على توالي السواكن والحركات على هذا النحو المعين – عدة توقعات :

يتوقع أولاً أن تتوالى – على امتداد القصيدة – وحدات صوتية متماثلة ، يتألف كل منها من مجموعة من السواكن والحركات توازن التفعيلة "مفاعلتن" في ترتيب سواكنها وحركاتها ، وهذه هي "وحدة الإيقاع" .

ويتوقع ثانياً أن تتألف من كل ست من الوحدات السابقة وحدة أخرى مركبة هي "البيت" ، وهذه الوحدة المركبة تتوالى أيضًا بنسقها الجديد على امتداد القصيدة .

ويتوقع ثالثًا أن تكون التفعيلة الأخيرة على صيغة معينة هي الصيغة المقطوعة – التي حذف منها الحرفان السادس والسابع وسكن الحرف الخامس فأصبحت "مُفَاعَلْ" بسكون اللام – وهذه هي تفعيلة "الضرب" .

ويتوقع أخيرًا أن ينتهي كل بيت بمجموعة من الأصوات المحددة التي تمثل "القافية" ، وهي هنا النون المفتوحة المسبوقة بياء أو واو والتي يعقبها ألف .

إن قارئ القصيدة العربية الموروثة يتوقع كل هذه التوقعات ، والشكل الموسيقي الموروث يشبع كل هذه التوقعات ، ويحققها للمتلقي على نحو ما يتوقعها تمامًا – باستثناء خلافات يسيرة مسموح بها في "وحدة الإيقاع" وهذه الخلافات بدورها محكومة ومنضبطة ، وينظمها في العروض الموروث ، كما سبق القول ، ما يعرف باسم "الزحافات والعلل" – ومن ثم فإن مثل هذا المتلقي

لا يكاد يصاب بأي نوع من خيبة الأمل فيما يتصل بتوقعاته بالنسبة للشكل الموسيقي للقصيدة . ولكن "معظم ضروب الإيقاع - كما يقول ريتشاردز مرة أخرى - يتألف من عدد المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة ، وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئًا مملاً تمجه النفس ، خاليًا من الانفعال والتأثر"(١٢) و"غالبًا ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من تحققها ، والنظم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائمًا بدل أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق" (١٣) . وكان هذا عاملاً من العوامل التي دفعت الشاعر العربي - منذ عصور موغلة في القدم - إلى أن يتمرد على هذا الشكل وأن يكسر قليلاً من حدة صرامته وانضباطه ، وهو أيضًا عامل من أهم العوامل التي دعت الشاعر العربي المعاصر إلى البحث عن شكل موسيقي جديد يصوغ من خلاله رؤيته الشعرية الحديثة ، شكل يكون أقل إحكامًا ، وأكثر مرونة وطواعية من الشكل الموروث .

يضاف إلى هذا العامل الأساسي مجموعة من العوامل الأخرى لعل أهمها أن الشكل الموسيقي الموروث - على الرغم من كثرة الالتزامات فيه - يتألف من نغمة واحدة منضبطة ، تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر ، وهذا بدوره يحرم المتلقي من متعة مشاركة الشاعر في اكتشاف شكله الموسيقي وإبداعه أولاً بأول ، لأن الشكل الموسيقي الموروث يمنح عطاءه الموسيقي منذ البيت الأول ، ولا يترك للقارئ بعد ذلك شيئًا ذا بال - فيما يتصل بالجانب الموسيقي - ليكتشفه ، حيث يجيء كل شيء على النحو الذي يتوقعه تمامًا - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - : وحدة الإيقاع ، والبيت ، والضرب ، والقافية .

---

(١٢) السابق . ص ١٩٢ .

(١٣) السابق . ص ١٩٥ .

ويحاول البعض في العادة أن يربط بين الشكل الموسيقي والتراث الشعري الذي كتب في إطاره ، فيعتبر أن أية محاولة لتطوير الشكل الموسيقي يمثل موقفًا من التراث الذي كتب بهذا الشكل ، مع أنهما شيئان مختلفان ، ومن الممكن لشكل ما أن يضيق عن استيعاب بعض أبعاد التجربة الشعرية في عصر معين نتيجة لظروف حضارية وفنية واجتماعية خاصة ، دون أن يعني ذلك أن التراث الذي كتب في إطار هذا الشكل في عصور سابقة ، وفي ظل ظروف أخرى ، غير قابل للبقاء والخلود ، ولقد اتسع الشكل الموسيقي للقصيدة العربية الموروثة لأبعاد تجربة الشاعر العربي ، واستطاع هذا الشاعر أن يبدع في إطار هذا الشكل أروع القصائد وأبقاها . وفي الوقت الذي أحس فيه الشاعر العربي بأن هذا الشكل لم يعد – وحده – قادرًا على استيعاب كل أبعاد رؤيته بدأ محاولة تطوير هذا الشكل ، ومن يومها استمرت المحاولات حتى العصر الحديث .

والشاعر العربي الحديث في محاولته لتطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، واكتشاف إمكانيات تعبير وإيحاء موسيقية جديدة لم يتخل كلية عن الشكل الموسيقي الموروث بأشد صيغه إحكامًا وصرامة ، فظل يستعمله إلى جانب الأنماط الموسيقية الأخرى التي اكتشفها ، أو بتعبير أدق استولدها من هذا الشكل الموروث .

وقد اعتمد الشاعر العربي المعاصر في محاولة اكتشاف شكله الموسيقي الجديد على مصدرين أساسيين :

أولهما : محاولات التجديد الموسيقي في تراث القصيدة العربية ، ابتداء بالموشح الذي طور الكثير من التقاليد الموسيقية للشكل الموروث للقصيدة – على الرغم من أنه فرض في مقابلها قيودًا قد لا تكون في بعض جوانبها بأقل صرامة – وانتهاء بمحاولات رواد التجديد الأول في القصيدة العربية الحديثة من شعراء المهجر ، وشعراء أبوللو ، وسواهم من رواد التجديد في تاريخ شعرنا الحديث .

وثانيهما : محاولات التجديد في موسيقى القصيدة في الآداب الأوربية الحديثة، وخصوصًا في الأدب الرمزي الفرنسي ، وامتداداته في الآداب الأوروبية الأخرى ، وقد تعرفنا على مدى اهتمام الرمزيين بالجانب الموسيقي في الشعر نتيجة لتأثرهم بموسيقى فاجنر ، وما تمتلكه من قدرات تعبيرية جعلت بودلير يقول عنها "إنها – حتى بدون الشعر – تظل عملاً شعريًا ، لتمتعها بكل المزايا التي تصنع شعرًا عظيمًا" (١٤) والتي دفعت واحدًا من شعراء ونقاد آخر أجيال الرمزية الفرنسية وهو "بول فاليري" إلى أن يقول : "إن مهمة الشعر أن يسترد من الموسيقى ما سلبته منه" (١٥) وأنه "لم يكن من سبيل للشعراء إلا أن يحاكوا بكل جهدهم هذا المنافس الخطير" (١٦) ، ولم يكن من الممكن أن يحاكوه من خلال الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة الفرنسية ، المتمثل في "البحر الاسكندري" الذي كان يتميز بنوع من الإحكام والرتابة ، وهم يريدون أن تكون موسيقى أشعارهم صدى لتلك الخلجات الروحية العميقة ، وتلك الأبعاد النفسية الغامضة، وليست قالبًا جاهزًا تسجن فيه تلك الخلجات ، إنهم يريدون أن يستغلوا ما فيها من طاقات إيحائية خارقة لا تحدها قيود للإيحاء بهذه الجوانب التي لا تعبر عنها الكلمات ، ومن ثم أعلنوا الثورة على رتابة البحر الاسكندري ولجأوا إلى "الشعر الحر Vers Libre " وقد وجدت دعوة الرمزيين إلى هذا الشكل معارضة شديدة في بادئ الأمر ، ولكنه لم يلبث أن فرض نفسه كشكل موسيقي جديد ، وحتى الذين عارضوا الأسس النظرية للدعوة إلى الشعر الحر لم يتمالكوا أنفسهم من الإعجاب بالنماذج الشعرية التطبيقية(١٧) ، وكان أبرز ما يميز هذا

---

(١٤) Baudelaire . L'art Romantique. P. 288.

(١٥) انظر : د. إحسان عباس : فن الشعر ص ٦٥ .

(١٦) السابق . ص ٦٦ .

(١٧) انظر : Gustave Kahn : Les Origines Du Symbolisme. Ed Albert Messein. Paris. 1936. P. 10

النمط الموسيقي أن عناصره لم تكن مستمدة من قواعد مفروضة سلفًا وإنما كانت تتبع غالبًا من التوافق الداخلي بين الكلمات والأصوات ، فكان له إيقاعه الخاص الذي يحاول فيه أن يكون صورة من الإحساس الداخلي للشاعر والخوالج الباطنية التي لا يمكن أن تتساوى وتتماثل "وبدل أن يخضعوا الخوالج للتعبير أخضعوا التعبير لها ، فجرى تقسيم الأبيات تبعًا للمدى الزمني الداخلي الذي تستغرقه العاطفة" (١٨) .

وإذا كان بعض الذين كتبوا بالشكل الحر من الشعراء الرمزيين الفرنسيين ومن تأثر بهم في المرحلة الرمزية قد ارتدوا لأسباب متعددة – كما توقع جوستاف كاهن – إلى الشكل التقليدي فإن هذا الارتداد – بالإضافة إلى كل المعارضة التي جوبه بها الشكل الحر والدعوة إليه – لم يكن له سوى تأثير ضئيل (١٩) ، وذلك لأن "موجة الإيقاع الرمزي لم تنحسر إلا بعد أن تركت آثاراً عميقة في كثير من الشعراء الفرنسيين المعاصرين .. كما امتدت إلى بعض اتجاهات الشعر الإنجليزي الحديث ، وعلى الأخص المدرسة التصويرية" (٢٠) وعن طريق هذا الامتداد بالذات من امتدادات التأثير الرمزي تأثر معظم الشعراء العرب المحدثين الذين وصلوا من خلال محاولتهم لتطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية إلى "الشعر الحر" .

٤ – الأسس الموسيقية للشعر الحر :

ليس معنى الحرية في "الشعر الحر" الذي يعتبر أحدث الأشكال الموسيقية للقصيدة العربية الحديثة – وإن لم يكن هو شكلها الموسيقي الوحيد – أنه قد تحرر كلية من الالتزامات الموسيقية في الشكل الموروث ، أو أنه لم يعد يسمح للمتلقي بأي لون من ألوان التوقع المنضبط الدقيق التي كان يسمح له بها الشكل

(١٨) د. أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث . ص ١٠٢ .

(١٩) Les Origines du Symbolisme . P. 10

(٢٠) د. محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٣٤ .

الموروث ، فالشكل الحر يلتزم التزامًا دقيقًا بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث ، وهو تكرار وحدة الإيقاع، وهو يلتزم – وإن كان بشكل أكثر مرونة – بالقافية ، ولكنه لا يلتزم فيها نسقًا ثابتًا كما سنرى . أما الأساس الذي تحرر منه هذا الشكل كلية من الأسس الموسيقية للشكل الموروث فهو "البيت" بمعناه الموروث – أي بمعنى عدد محدد من التفاعيل يلتزم في كل سطر طوال القصيدة – فالقصيدة الحرة لا تلتزم بأي عدد محدد من التفاعيل في أي سطر من السطور . أما وحدة "الضرب" فإن الشعر الحر لم يلتزم بها أيضًا التزامًا حاسمًا ، وإن كنا لا نعدم أن نجد في بعض القصائد الحرة ذات القافية الموحدة نوعًا من التزام وحدة الضرب .

وعلى الرغم من أن شعراءنا المحدثين حاولوا تطويع بعض الأوزان من النمط المركب – الذي تتألف وحده إيقاعه من أكثر من تفعيلة – فإن الغالبية العظمى من نتاج الشعر الحر جاءت في إطار النمط البسيط – الذي تتألف وحدة إيقاعه من تفعيلة واحدة – ولنتعرف على طبيعة البناء الموسيقي للشعر الحر نقرأ معًا هذا النموذج للشاعر محمد الفيتوري (٢١) :

كان قلب الحديقة يركض مختبئًا في الظلام
والحديقة أرخت ستائرها كي تنام
وتدلى القمر
ذلك العاشق الملكي ، محب السهر
ومضى يتسلق سور الحديقة

نجد أولاً أن الأبيات كلها تلتزم تكرار وحدة إيقاع واحدة هي التفعيلة "فاعلن" وهي وحدة إيقاع بحر "المتدارك" ولكن الشاعر لم يلتزم تكرارها عددًا محددًا من المرات في كل بيت ، فالبيت الأول مثلاً يتألف من ست وحدات :

---

(٢١) محمد الفيتوري . قصيدة "القمر والحديقة" . ديوان "الثورة والبطل والمشنقة" دار العودة . بيروت . ص ٣٥ .

كان قلـ / ب الحديـ / ـقة ير / كض مخـ / ـتبئًا / في الظلام

فاعلن / فاعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فاعلان

على حين يتألف كل من البيتين الثاني والرابع من خمس وحدات :

والحديـ / ـقة أر / خت ستا / ئرها / كي تنام

فاعلن / فعلن / فاعلن / فعلن / فاعلان

أما البيت الثالث فيتألف من وحدتين اثنتين :

وتدلـ / ـلي القمر

فعلن / فاعلن

بينما يتألف البيت الأخير من أربع وحدات :

ومضى / يتسلـ / ـلق سو / ر الحديقة

فعلن / فعلن / فعلن / فاعلاتن

وهكذا لا يتشابه بيت من الأبيات الخمسة في الطول مع سواه – إذا ما استثنينا البيتين الثاني والرابع – وهكذا تتراوح أطوال الأبيات في هذا النموذج ما بين وحدتين من وحدات الإيقاع وست وحدات .

أما "الضرب" فإن الشاعر لم يلتزم فيه صيغة واحدة ، فهو "فاعلن" في البيتين الثالث والرابع ، وهو "فاعلان" في البيتين الأول والثاني ، وهو "فاعلاتن" في البيت الأخير .

وكذلك القافية لم يلتزم فيها الشاعر نسقًا واحدًا ، وإنما ظل يراوح بين مجموعة من القوافي بدون نسق ثابت ، أي أنه يلتزم بنوع من التقفية ولا يلتزم بمبدأ القافية الواحدة ، أو القافية المتنوعة وفق نظام ثابت محدد . ولكن الشاعر قد يرى أحيانًا أنه في حاجة إلى التزام قافية واحدة طوال قصيدته الحرة إذا

أحس أنه يحتاج إلى إبراز الإيقاع ، كما فعل الشاعر محمود حسن إسماعيل مثلا (وهو واحد من الرواد الأوائل في مجال استخدام "الشعر الحر" ولكنه ارتد عنه مرة أخرى إلى القالب الموروث بأشكاله المتطورة ، ثم عاد إلى الشعر الحر من جديد في أخريات حياته) في قصيدته "التزام" (٢٢) ، وهي قصيدة طويلة تتجاوز المائة بيت ، وقد التزم الشاعر فيها كلها قافية واحدة هي النون الساكنة المسبوقة بألف ، يقول الشاعر في مطلع هذه القصيدة :

متلازمان

متعانقان

في كل آونة وآن

كالظل في كبد الغدير .. يهومان

وكالشعاعة في تلفت نجمة وحشاهجير .. يهبطان

كالوهم .. حين تروغ حيته بأغصان الشعور .. يداهمان

كالحلم يخلق من خريف النفس أجنحة تطير .. يرفرفان

.. ..

متلازمان

متعانقان

أنا والحقيقة كل آن

القصيدة من بحر "الكامل" والشاعر لم يلتزم بتكرار وحدة إيقاعه "متفاعلن" عددا محددا من المرات في كل بيت ، وإنما تتنوع أطوال الأبيات ما بين وحدة واحدة كالبيتين الأول والثاني مثلا ، ووحدتين كالبيت الثالث ، وثلاث كالبيت

---

(٢٢) محمود حسن إسماعيل : ديوان "نهر الحقيقة" . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ١٨ .

الرابع ، وخمس كالأبيات الخامس والسادس والسابع ، وهكذا .. ولكن الشاعر في غمرة سبحه في ذلك الأفق الصوفي – الذي يحس فيه بتعانق روحه مع الحقيقة ، وامتزاجها بها – أحس بأنه في حاجة إلى تكثيف الجانب الإيقاعي وإثراء الناحية الغنائية وذلك عن طريق عنصر التقفية ، فالتزم قافية واحدة طوال القصيدة ، بل إنه لم يكتف بهذه القافية الموحدة في نهاية كل بيت فراح يدعمها بمجموعة من القوافي الداخلية ، التي تتناثر داخل الأبيات فتغني الإيقاع وتكثفه ، وذلك كالراء المسبوقة بياء أو واو – ومعروف أن الواو والياء إذا وقعت إحداهما ردفًا (وهو حرف المد الذي يسبق حرف الروي في القافية) يجوز تبادلها مع الأخرى – وهذا واضح في الأبيات من الرابع إلى السابع ، وفي أبيات أخرى في القصيدة . ونتيجة لالتزام الشاعر قافية واحدة فإن صيغة الضرب جاءت بدورها موحدة على امتداد القصيدة ، حيث جاءت تفعيلة الضرب في كل بيت على صيغة "متفاعلان" وهي الصيغة المذيلة – التي زيد في آخرها حرف ساكن – لوحدة إيقاع الكامل .

وإذا كان في الشعر الحر مثل هذه النماذج التي التزمت قافية واحدة فإن فيه في مقابل ذلك نماذج أخرى لم تلتزم التقفية إطلاقًا ، وقد مرت بنا بعض هذه النماذج ، كقصيدة "مائدة الفرح الميت" [٢٣] للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة مثلاً التي لا يتشابه فيها بيتان في قافيتهما . فالقافية في القصيدة الحرة باختصار ليس لها نظام ثابت ملتزم ، وإنما يتصرف فيها الشاعر وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة .

وإذا كانت الغالبية العظمى من الشعر الحر قد كتبت في إطار النمط البسيط من نمطي الأوزان العروضية الموروثة فإن هناك محاولات كثيرة كتبت أيضًا في إطار النمط المركب بقسميه .

---

(٢٣) انظر هذا الكتاب ص ٦٣ .

فمن نماذج القسم الأول – وهو الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين اثنتين – يقول السياب في المقطع الرابع من قصيدة "سفر أيوب" (٢٤) – وهي قصيدة طويلة كتبها الشاعر وهو يعالج في لندن من مرضه الطويل الذي انتهى به إلى الموت :

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا

ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات

يارب أرجع إلى أيوب ما كانا

جيكور ، والشمس ، والأطفال راكضة بين النخيلات

وزوجة تتمرى وهي تبتسم

أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا :

لعله رجعا

مشاءة دون عكاز به القدم

فالقصيدة من بحر البسيط الذي تتركب وحدة إيقاعه من تفعيلتين "مستفعلن فاعلن" ، ولكن الشاعر لم يلتزم هنا بتردد هذه الوحدة أربع مرات في كل بيت – كما هي تقاليد الشكل الموسيقي الموروث – وإنما تراوح تردد هذه الوحدة ما بين مرة واحدة ، ومرتين ، وثلاث ، فهي تتردد مرة واحدة في البيت السابع :

لعله رجعا

متفعلن فعلن

وتتردد ثلاث مرات في البيت الرابع :

---

(٢٤) بدر شاكر السياب . ديوان "منزل الأقنان" . دار العودة . بيروت ١٩٧١ ص ٣٣ .

جيكور والشـــمس والـــ / أطفال راكضة / بين النخيـــلات[٢٥]

مستفعلن فاعلن / مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

وتتردد مرتين في بقية الأبيات ، فالبيت الأول مثلاً :

أطفال أيـــيوب من / يرعاهم الـــآنا

مستفعلن فاعلن / مستفعلن فعلن

أما القسم الثاني من قسمي النمط المركب – وهو ذلك الذي تـــتركب وحـــدة الإيقاع فيه من ثلاث تفعيلات – فإن معظم النماذج التي كتبت به – باستثناء تلك التي كتبت من بحر "السريع" – كتبت بأسلوب "التدوير" وسنحلل بعـــض هـــذه النماذج حين نعرض لهذا الأسلوب .

٥ – المزج بين الشكلين الحر والموروث :

ظل الشكل الموسيقي الموروث يستخدم مع الشكل الحر جنبًا إلى جنب فـــي بناء القصيدة العربية الحديثة ، وإن كانت نسبة استخدامه آخذة فـــي التضـــاؤل بالقياس إلى الشكل الحر ، ولكن الشاعر العربي الحديث مازال يشـــعر أن مـــن أبعاد رؤيته الشعرية ما لا يصلح للتعبير عنه إلا الشكل الموروث بإيقاعه المحكم الدقيق ، ومن ثم فإننا نجد القصائد الحرة تتجاور في الديوان الواحد مع القصـــائد المكتوبة بالشكل الموروث ، بل إن الشاعر أحيانًا يحس أن بعض أبعاد رؤيتـــه الشعرية في إطار القصيدة الواحدة يلائمها استخدام الشكل الحر ، بينمـــا يلائـــم بعضها الآخر الشكل الموروث ومن ثم فإنه يمزج الشكلين في القصيدة الواحدة ، وخصوصًا تلك القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار والصراع بين صوتين ، أو بين بعدين من أبعاد رؤية الشاعر ، ومن النماذج البارعة لهذا المزج بيـــن

---

(٢٥) لم نلتزم هنا – وفي كل المواضع الأخرى – بالكتابة العروضية . باستثناء كتابة الحرف المشدد حرفيـــن إذا كان مشتركا بين تفعيلتين .

الشكلين قصيدة "بورسعيد" [٢٦] لبدر شاكر السياب ، ولقد تأثر بالفكرة الموسيقية في هذه القصيدة كثير من الشعراء ، ومن الذين تأثروا بها الشاعر الفلسطيني سميح القاسم في قصيدته "حوارية العار" [٢٧] ، التي تتحاور فيها مجموعة من الأصوات ، هي صوت "السلطان" وصوت "السادن" وصوت "العبيد" وصوت "أوزيريس" وصوت "الشاعر" ، وتدور القصيدة حول ذلك الصراع الأبدي بين السلطان المستبد وعملائه من ناحية ، وبين قوى المقاومة والصمود من ناحية أخرى ؛ السلطان بكل ما يملكه من إمكانات الترغيب والترهيب ، وقوى المقاومة بكل ما تمتلكه من قدرة على البذل والتضحية والفداء، وإذن فعلى الرغم من تعدد الأصوات في القصيدة فإن الصراع أساسًا يقوم بين طرفين أساسيين، يتمثل الطرف الأول في السلطان وعملائه – ممثلين في "السادن" – ويتمثل الطرف الثاني في قوى المقاومة ممثلين في "أوزيريس" من ناحية ، و"الشاعر" من ناحية أخرى – ولعل الشاعر يرمز بأوزيريس إلى عنصر الفداء والتضحية في قوى المقاومة ، فأوزيريس في الميثولوجيا المصرية هو رمز الخير الذي صرعه رمز الشر "ست" وبعثر أشلاءه في أرجاء مصر ، ولعله يرمز في جانب من جوانبه إلى القيادات الروحية والفكرية للمقاومة ، أما "الشاعر" فهو رمز لعنصر الصمود والإصرار في قوى المقاومة، ولعله أيضًا في بعض جوانبه يعبر عن صوت جماهير المقاومة ، أما "العبيد" فهم رمز الطبقة المسحوقة التي لا تفعل أكثر من ترديد صوت السلطان وعملائه .

وقد استخدم الشاعر الشكل الحر في التعبير عن كل الأصوات ما عدا صوت "الشاعر" حيث كتبه بالشكل الموروث بكل ما فيه من علو نبرة وفخامة إيقاع ، وكأنما يريد أن يجعل نبرة صوته أعلى من كل النبرات ، ويؤكد من خلال ارتفاعها إصرار المقاومة على الاستمرار رغم كل التضحيات وكل

---

(٢٦) ديوان " أنشودة المطر " ص ١٨١ وسنعرض لهذه القصيدة في مبحث "البناء الدرامي للقصيدة الحديثة" .

(٢٧) سميح القاسم : ديوان " دمي على كفي" دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) ص ١٠٢ .

البــذل ، ومن ثم فإنه يعبر عن صوت "أوزيريس" نفسه بالشكل الحــر ، لأنــه يريد أن يجعل صوت الصمود – الذي يرمز إليه الشـــاعر – أعلــى مــن آلام التضحية – التي يرمز إليها أوزيريس – ولأن صوت القيادات الروحية والفكرية للمقاومة – التي يرمز إليها أوزيريس أيضًا في بعض جوانبه – يكون عادة أهـدأ نبرة من صوت جماهير المقاومة ، ممثلة في الشاعر .

وتبدأ القصيدة – بعد افتتاحية قصيرة تقدم بإيجاز شديد المسرح الذي يجـــري عليه الصراع بين الأصوات المختلفة – بصوت "السادن" العميل ، وهو يزيــــن لسيده السلطان الاستبداد بالرعية والإغداق على أتباعه والعصف بخصومه :

مولاي .. يمتثل الجميع

الخزي والدمع والدموع

والعبد ، عن كرم ، يبيح السيد المعبود أرضه

ويبيحه إن شاء عرضه

هذي صكوك الذل وقعها القطيع

وتهافت الخصيان ، فامنحهم فتات المائدة

.. ..

أمطر على الأتباع ياقوتًا ، ونيرانًا على زمر الفلول الجاحدة

هذا الزمان كما تشاء ، ورهن شهوتك الفلك

والخصب في كفيك يا تموزنا .. والمجد لك

وهكذا يقسم "السادن" القوي إلى ثلاث فئات : فئة "الأتباع" الذين يطلب مـــن السلطان أن يمطر عليهم ياقوتًا ، وفئة الخصوم من "زمـــر الفلــول الجــاحدة" وهؤلاء يغري بهم السلطان ويطلب منه أن يمطر عليهم نيرانًا ، وأخـــيرًا فئـــة

العبيد من الجماهير المسحوقة التي توقع صكوك الذل للسلطان ، وهؤلاء ليس لهم لدى السادن سوى "فتات المائدة" يطلب من السلطان أن يمنحه لهم .

وعقب صوت السادن مباشرة يأتي صوت "العبيد" – خانعًا مسحوقًا ذليلاً – مرددًا في بلاهة مسكينة أصداء صوت السادن ، حيث لا دور لهم على المسرح سوى ترديد عبارة "المجد لك" مرتين . ثم في موضع آخر من الحوارية يردد عبارة أخرى ليست أقل خنوعًا ، وهي عبارة "ما شئت لك" وهكذا يصور الشاعر على هذا النحو البارع شحوب هذا الصوت وضياعه وسط خضم الأصوات المتصارعة .

وعقب صوت "العبيد" يأتي صوت "أوزيريس" هادئًا ولكن في صلابة ، معبرًا عن تطلعات الجماهير إلى الحرية وأملهم الباقي فيها ، مهما كانت التضحيات والآلام :

عبر القرون الدامسات ، وعبر طوفان الدماء

عبر المذلة ، والخيانة ، والشقاء

عبر الكوارث والمخاطر

.. ..

عدنا ، وملء قلوبنا وهج النبوة والفداء

عدنا ، وملء شفاهنا تسبيحة الأفق المكبل للضياء

وبعد صوت أوزيريس – الذي يعبر عن بعد التضحية والفداء في المقاومة – يأتي صوت "الشاعر" الذي يعبر عن بعد الصمود والإصرار – هادرًا ، وحاسمًا، وعالي النبرة ، يؤكد عدم الخضوع إلا لداعي الحرية وندائها ، ويصوغ الشاعر هذا الصوت في شكل موسيقي كلاسيكي بارز الإيقاع صارمه .

غير اللواء الحر لا نترسم وبغير صك جراحنا لا نقسم

ولغير قدس الشعب لسنا ننحني وبغير وحي الشعب لا نتكلم

فلتشرب الرايات نخب جراحنا كأسًا يفيض على جوانبها الدم

وهكذا يتجلى الإصرار والصمود من هذا الإيقاع البارز الحاسم . ولنلاحظ التناسق البارع بين الأصوات المتحاورة ، فصوت "العبيد" (الذين هم باعتبار ما جانب من جماهير الشعب) يأتي صدى ذليلاً لصوت "السادن" (الذي يعتبر داعية الاستبداد والخنوع والظلم) بينما يأتي صوت "الشاعر" (الذي هو أيضًا صوت الجانب المقاوم الصامد من الجماهير التي يمثل "العبيد" جانبها المستسلم الخانع) هادرًا عزيزًا عاليًا . كجواب لصوت "أوزيريس" (الذي يعتبر داعية الحرية ومقاومة الظلم والاستبداد) . وقد اختار القاسم لصوت "الشاعر" – الذي لعله أيضًا صوته هو الخاص – من بين كل الأصوات المتحاورة الشكل الموسيقي الموروث، بكل جهارته وعلو نبرته ، ولكنه راعي في نفس الوقت أن يظل هناك نوع من الصلة الموسيقية بين كل الأصوات المتحاورة ، فاختار لها كلها وزنًا واحدًا هو بحر "الكامل" فصاغ صوت "الشاعر" في صيغته الموروثة الأساسية ، وصاغ بقية الأصوات في صيغته الحرة .

ويفاجأ السلطان بهذا الصوت الغريب على فنائه ، فيعلن :

باسمي .. أعدوا النطع للصوت الغريب على فنائي

وليصلب المتمردون على مشيئتي الوحيدة

ولتحشد الأسلاك ، والجوع المذل ، وعدة الموت المريدة

ويأتي صوت "السادن" العميل من جديد ، مرددًا أصداء صوت مولاه السلطان، مشجعًا له على الاستمرار في طريق التنكيل بالخصوم حتى تعنو

جباههم لسلطانه ، ويضع في النهاية نفسه في خدمة السلطان ، أداة من أدوات بطشه بمعارضيه :

مولاي .. مولاي المطاع

الآبقون التافهون فم يصيح .. ولا ذراع

ألب عليهم حسرة المنفى ، وأوباء السجون

واجعل ضماد جراحهم ملحا ، وكبريتا ، وطين

.. ..

وإذا أمرت .. فإنني سوط ، ومقصلة ، وسيف

ويعقب هذا الصوت العميل صوت "العبيد" مرة أخرى ، مرددا عبارته الخانعة المسكينة "ما شئت لك" "ما شئت لك" ليأتي بعده صوت "أوزيريس" بدعوته النبيلة إلى الحرية ، وإلى مقاومة الاستبداد مهما كان الثمن ، ومهما كانت التضحيات ، وبأن هذه هي سبيل المناضلين التي لا سبيل لهم سواها ، وهذه هي قمتهم الشامخة التي يحلقون فوقها ناظرين في إشفاق إلى الذين يعيشون في مستنقعات صمتهم وخنوعهم أبأس حياة :

مستنقعات الصمت للديدان .. فليقنع بصمته

من باع للشيطان جذوته ، وخان عهود بيته

مستنقعات الصمت للديدان .. والقمم العصية

للشمس ، والبصر الجسور

فتهيئي للقائنا يا واحة الله القصية

.. ..

عدنا .. رجال الأرض ، إن شحت وإن كانت سخية .

ويختم القاسم قصيدته بصوت "الشاعر" بنغمته الهادرة بكل ما فيها من إصرار وصمود ، ليؤكد أن كلمته هي الكلمة الأخيرة في الحوار ، وأن صوته سوف يظل عاليًا وصامدًا رغم كل التضحيات الفادحة ، مرددًا أغنيته الحرة الخالدة :

قسما بأطلال لنا تتكلم ... وبصحوة تبني الزمان وتهدم

قسماً بمن أهووا ، وآخر شهقة ... منهم بميدان الفداء : تقدموا

قسماً بأعراس الجراح وفجرها ... غير اللواء الحر .. لا نترسم

وهكذا استطاع الشاعر أن يستغل هذا التنوع الموسيقي استغلالاً إيحائيًا بارعًا، فيعطي كل صوت من الأصوات نغمته الموسيقية الملائمة .

وثمة نماذج أخرى كثيرة في شعرنا المعاصر استطاعت أن تستغل هذا المزج بين الشكلين في التعبير عن الأبعاد المختلفة للرؤية الشعرية في القصيدة الواحدة.

٦ – التدوير في القصيدة الحرة :

"التدوير" مصطلح عروضي قديم أخذ في القصيدة الحرة مفهومًا حديثًا فالتدوير في العروض الموروث يعني اتصال شطري البيت ، واشتراكهما في كلمة واحدة ، أو بعبارة أخرى يعني انقسام كلمة واحدة بين الشطرين بحيث ينتهي الشطر الأول في صدرها ويبدأ الثاني بعجزها ، فحين نقرأ الأبيات التالية من سينية البحتري التي يصف فيها صورة معركة "أنطاكية" بين الفرس والروم المرسومة في إيوان كسرى :

وإذا ما رأيت صورة أنطا ... كية ارتعت بين روم وفرس

والمنايا يا مواثل ، وأنوشرو ... ان يزجي الصفوف تحت الدرفس

.. ..

تصف العين أنهم جد أحيا ... ء لهم بينهم إشارة خرس

يغتلي فيهم ارتيابي حتى   تتقراهم يداي بلمس(٢٨)

نجد الأبيات الثلاثة الأولى مدورة ، بمعنى أن نهاية الشطر الأول في كل منها لا تصادف نهاية كلمة ، وإنما تأتي في وسط الكلمة ليبدأ الشطر الثاني ببقيتها ، وهكذا يتصل الشطران ، فكلمة "أنطاكية" في البيت الأول ، و"أنوشروان" في البيت الثاني ، و"أحياء" في البيت الثالث مشتركة بين الشطرين، ويتضح لنا هذا حين نحلل أحد هذه الأبيات عروضيا :

وإذا ما / رأيت صو / رة أنطا   كية ارتعـ / ـت بين رو / م وفرس

فعلاتن / متفعلن / فعلاتن   فاعلاتن / متفعلـن / فاعلاتن

القصيدة من بحر "الخفيف" وقد انقسمت كلمة "أنطاكية" بين شطري البيت ، فختم صدرها "أنطا" الشطر الأول ، وبدأ الشطر الثاني بعجزها "كية" وهكذا الشأن في البيتين الآخرين ، وفي كل الأبيات المدورة .

أما القصيدة الحرة فإن التدوير بهذا المفهوم لا يمكن أن يرد فيها ، وذلك لأن البيت الحر لا يتألف من شطرين حتى يتصل ثانيهما بأولهما وتتقسم بينهما الكلمة، ولكن مصطلح "التدوير" أصبح يطلق في القصيدة الحرة على ظاهرة شاعت شيوعا كبيرا في المرحلة الأخيرة ، وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتا واحدا ، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول. وصحيح أن البيت الحر ليس له طول محدد ليمكن القول إن هذا البيت أو ذاك تجاوز هذا الطول المحدد ، ولكن البيت الذي يزيد طوله في العادة بصورة غير مألوفة عن أطول صيغ شكله الموروث يعتبر بيتا مدورا ، فالبيت المدور في وزن المتقارب مثلا هو الذي يتجاوز طوله ثماني تفعيلات بشكل واضح ، وإن كان التدوير في القصيدة الحرة في العادة لا يطلق

(٢٨) ديوان البحتري . تحقيق حسن كامل الصيرفي . المجلد الثاني . دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ص ١١٥٦ ، ١١٥٧ . وأنطاكية : بلد بالشام دارت فيه المعركة بين كسرى أنو شروان ملك الفرس ويوستينيانوس امبراطور الروم . الدرفس : العلم الكبير .

إلا على القصيدة التي تطول أبياتها بشكل غير مألوف ، حتى يصبح البيت وكأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها ببعض ، بل إن بعض القصائد الحرة في المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتًا واحدًا متصلاً لا ينتهي - عروضيًا - إلا مع نهاية القصيدة ، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه ، فحين نقرأ مثلاً أولى قصائد ديوان "زيارة السيدة السومرية" للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر وهي قصيدة "الإقامة على الأرض" (٢٩) لا نتوقف - عروضيًا - إلا مع آخر تفعيلة فيها ، يقول الشاعر في بداية هذه القصيدة :

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل ، قيل :
استراح ابن جودة ، هل يذكر السرو ، منحنيًا
فوق قبر ابن جودة ، طفلين في النخل يحتطبان ؟
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة ، الصبية الشاحبون
المهازيل في الريح والبرق ينتظرون التي وجهها فضة ،
في مقاه مقاعدها خشب أو حصير قرأنا الجرائد
والنسوة السافرات ، اهدئي عند جرفك أيتها
الموجة .. إلخ

وهكذا تستمر الموسيقى متدفقة بدون توقف إلى نهاية القصيدة وبدون أية وقفات عروضية يستريح عندها القارئ .

والإفراط في استخدام التدوير في القصيدة الحرة - زيادة على كونه يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود وقفات موسيقية في نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه - يضعف الإيقاع العام في القصيدة ، لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل بيت، والقوافي المرتبطة بهذه الوقفات ، فمعظم القصائد المدورة مفتقرة إلى عنصر القافية لأنها تتألف من بيت واحد ، والقافية تتطلب تعدد الأبيات .

(٢٩) حسب الشيخ جعفر . زيارة السيدة السومرية . منشورات وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧٤ ص٧ .

ولكن بعض الشعراء يحاولون تعويض هذه الجوانب عن طريق تكثيف الموسيقى الداخلية وإثرائها من ناحية ، ثم عن طريق بعض القوافي الداخلية أيضًا التي لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات ، ولكنها تتيح للقارئ أن يقف عندها لالتقاط أنفاسه من ناحية أخرى . وللشاعر أمل دنقل محاولات جيدة في هذا المجال ، تعرفنا على بعضها في قصيدة "صلاة" (٣٠) حيث كثف الموسيقى الداخلية في البيت المدور عن طريق استخدام مجموعة من الأصوات والألفاظ المتشابهة التي تكثف الجو الموسيقي وتثري الإيقاع وتحقق لونًا من التقفية الداخلية في إطار البيت الواحد . ومن محاولاته البارعة في هذا المضمار قصيدته "خاتمة" (٣١) ، وهي قصيدة مدورة من بحر الرمل مؤلفة من ثلاثة أبيات فقط يمتد أولها فيتجاوز طوله الأربعين تفعيلة ، أي ما يساوي سبعة أبيات موصولة من أطول صيغ الشكل الموسيقي الموروث للرمل . ولكن الشاعر استطاع أن يكسر من حدة انثيال الموسيقى في البيت بوسيلة فنية بارعة حققت مجموعة من الأهداف الفنية ، وهذه الوسيلة عبارة عن نوع من التقفية الداخلية التي استطاعت أن تكسر حدة انثيال الموسيقى بوقفات موسيقية في إطار البيت الواحد ، واستطاعت أيضًا أن تثري الإيقاع وتكثف الجو الموسيقي ، واستطاعت أخيرًا أن تنوع الإيقاع في إطار الوزن الواحد ، لأن القوافي الداخلية حولت الإيقاع في بعض الأبيات من وزن الرمل – الذي وحدة إيقاعه "فاعلاتن" – إلى وزن الهزج – شريك الرمل في دائرته العروضية "المجتلب" ، ووحدة إيقاع الهزج "مفاعيلن" وهي مقلوبة وحدة إيقاع الرمل (فاعلاتن – لن مفاعي) – حيث كانت القافية الداخلية تبتر التفعيلة "فاعلاتن" إلى شطرين ، يختم أولهما "فا" بيتًا (من الأبيات الداخلية) وتبدأ بقيتها "علاتن" بيتًا آخر ذا إيقاع هزجي جديد . ولنقرأ معًا جزءًا من هذا البيت الطويل ، الذي كتبه الشاعر على عدة سطور بطريقة تبرز تنوع الإيقاع فيه ، وسنلتزم كتابة الشاعر ولكن واضعين في

---

(٣٠) انظر هذا الكتاب ص ٥٠ ،٥١ .　　(٣١) ديوان " العهد الآتي " . ص ٩٣ .

اعتبارنا أن هذه السطور كلها تؤلف بيتًا واحدًا ، يقول الشاعر في مطلع هذا البيت :

آه .. من يوقف في رأسي الطواحين ؟

ومن ينزع من قلبي السكاكين ؟

ومن يقتل أطفالي المساكين ؟

لئلا يصبحوا في الشقق الحمراء خدامين

مأبونين

مأجورين

من يقتل أطفالي المساكين ؟

لئلا يصبحوا في الغد شحاذين

يستجدون أصحاب الدكاكين

وأبواب المرابين .. .. إلخ

هذه السطور كلها جزء من البيت الأول ، والسطر الأول يبدأ بالإيقاع الأساسي للقصيدة وهو بحر الرمل ، على النحو التالي :

آه من يو / قف في رأ / سي الطواحيـ / ـن

فاعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن / فـ

بينما تحول السطر الثاني – الذي بدأ ببقية التفعيلة "فعلاتن" إلى إيقاع هزجي، على النحو التالي :

ومن ينز / ع من قلبي السـ / ـكاكين

مفاعيل / مفاعيلن / مفاعيل

وهكذا السطر الثالث وما يليه ، فالسطر الثالث مثلاً يسير إيقاعه على النحو التالي :

ومن يقتـ / ـل أطفالي الـ / ـمساكين

مفاعيل / مفاعيلن / مفاعيل

وهكذا بقية الأسطر - التي يمكن اعتبارها أبياتًا داخلية في إطار البيت الرملي المدور - وهكذا يتنوع الإيقاع بوقوفنا عند نهاية كل سطر ، ويتحول من الرمل إلى الهزج ، ولكننا لو وصلنا الأسطر لاستمر الإيقاع الرملي كما يلي :

آه من يو / قف في رأ / سي الطواحيـ / ـن ومن ينـ /

فاعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن /

نزع من صد / ري السكاكيـ / ـن ومن يقـ .. إلخ

فعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن .. وهكذا

وهكذا استطاع الشاعر بهذه الوسيلة البارعة أن يكسر من حدة تدفق البيت المدور بهذه الوقفات التي لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات ، وإنما هي وقفات موسيقية داخلية في إطار البيت الرملي الواحد ، كما استطاع أن يثري الإيقاع بهذه القوافي الداخلية ، واستطاع أخيرًا أن ينوع الإيقاع على هذا النحو الذي أبرزه لنا التحليل العروضي للسطور ، حيث تحول البيت الرملي الأساسي إلى مجموعة من الأسطر التي يكاد كل منها يصبح بيتًا مستقلاً له كيانه الموسيقي الخاص ، دون أن يفقد صلته بالإيقاع الأساسي الرملي في القصيدة ، باعتباره جزءًا من البيت الرملي المدور ، فهو لا يخرج عن السياق الموسيقي الأساسي في القصيدة وهو بحر الرمل .

وإذا كانت كل نماذج التدوير التي عرضنا لها - ومعظم نماذج التدوير في القصيدة الحرة عمومًا - من النمط الموسيقي البسيط - الذي تتألف وحدة الإيقاع

فيه من تفعيلة واحدة – فإن هناك محاولات كثيرة لاستخدام التدوير أيضًا في إطار النمط المركب ، وبخاصة القسم الثاني منه الذي تتركب وحدة إيقاع بحوره من ثلاث تفعيلات ، ومن هذه المحاولات ما فعله أدونيس في أكثر من قصيدة في دواوينه الأخيرة من استخدام التدوير في قصائد حرة من بحر الخفيف ، وما فعله أيضًا الدكتور أحمد سليمان الأحمد في ديوانه "بستان السحب" الذي استخدم فيه التدوير في قصيدتين من نفس البحر – الخفيف – وهما قصيدتا "برلين – المهرجان"(٣٢)، و"قراءات شعرية حرة في كتاب الإنسان والطبيعة والموت" (٣٣) ، اللتان اشتملت كل منهما على مجموعة من الأبيات المدورة، وبعض هذه الأبيات يتألف من إحدى عشرة وحدة من وحدات إيقاع الخفيف "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" أي أنه يتألف مما يزيد على خمسة أبيات متصلة من الخفيف التام ، ولكي تتضح لنا طبيعة التدوير في هذا البحر نقرأ البيت التالي من قصيدة "قراءات شعرية حرة.." :

قدر الزرع أن تهيم به الأرض كأنثى غنية الوعد ،

والصوت على دفئه تماوجت الألوان ، نسغ الأشجار

كالدم يغلي ، الوجه أحلى الأقمار تنسدل السحب لثاما

عليه ، إني أراني داخلاً عبرها شهيق شعاع أبعدوه

عن موطن الأضواء .

فهذه السطور كلها بيت واحد مدور من الخفيف يتألف من ثماني وحدات من وحدة إيقاع الخفيف "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" أي ما يعادل أربعة أبيات متصلة من الخفيف الموروث في صيغته التامة ، ويتضح لنا هذا حين نحلل البيت عروضيًا :

---

(٣٢) ديوان " بستان السحب " . منشورات وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧٥ ، ص ٧٣ .

(٣٣) السابق . ص ٧٣ .

قدر الزر / ع أن تهيـ / ـم به الأر /

فعـــلاتن / متفعلن / فعلاتن

ض كأنثى / غنية الـ / وعد والصو /

فعلاتن / متفعلن / فاعلاتن

ت على دفـ / ـئه تما / وجت الأ لـ /

فعلاتن / متفعلن / فعلاتن

وان نسغ الـ / أشجار كالد / دم يغلي / .. .. إلخ

فاعلاتن / مستفعلن / فعلاتن

وهكذا تتوالى وحدات الإيقاع بدون توقف إلى نهاية البيت الذي لا ينتـــهي إلا مع نهاية وحدة الإيقاع الثامنة .

على أية حال فإن "التدوير" في القصيدة الحرة ما يزال في طور التجريــب ، والقليل جدا من نماذجه فقط هو الذي استطاع أن يضيف إلى البناء الموســـيقي للقصيدة العربية الحديثة شيئا ذا بال حتى الآن .

البناء الدرامي في القصيدة الحديثة

تتجه القصيدة العربية الحديثة اتجاهًا واضحًا نحو الدرامية ، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري ، أو في بنائها الفني . وقد تعرفنا فيما سبق على طبيعة التركيب في الرؤية الشعرية الحديثة التي تتألف من مجموعة من العناصر النفسية والشعورية والفكرية التي تتفاعل وتتحاور وتتصارع فيما بينها ، وينشأ عن تفاعلها وحوارها وصراعها وتعدد مستوياتها ما سميناه سمة "التركيب" في القصيدة الحديثة [1] .

وقد حاول الشاعر العربي الحديث في بداية الأمر أن يعبر عن تعدد الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية في رؤيته الشعرية، وعن الحوار والتفاعل بين هذه الأبعاد ، بأدوات شعرية خالصة كموسيقى الشعر ، فوجدنا شاعرًا كجبران خليل جبران يستغل البناء الموسيقي وإمكاناته للتعبير عن تعدد الأصوات في بعض قصائده ، وتصوير الصراع بين الأبعاد المختلفة في رؤيته الشعرية ، كما فعل في قصيدته المطولة "المواكب" التي يصور فيها الصراع بين بساطة الفطرة ونقائها وعفويتها كما تتمثل في الغاب ، وبين تعقد الحياة المعاصرة والتوائها ، وقد لجأ جبران إلى وسيلة موسيقية بارعة للتعبير عن هذين البعدين من أبعاد رؤيته الشعرية حيث أعطى كلاً من الصوتين المتحاورين – اللذين يمثلان بساطة الفطرة وتعقد المدينة المعاصرة – وزنًا موسيقيا مختلفًا عن الوزن الذي أعطاه للآخر ، أما صوت الطبيعة والفطرة فقد أعطاه وزنًا بسيطًا عذب الإيقاع، لا تعقيد فيه ولا تركيب وهو "مجزوء الرمل" بينما أعطى الصوت الآخر وزنًا مركبًا معقد الإيقاع وهو وزن "البسيط" الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين. وهكذا وفق جبران أولاً في اللجوء إلى حيلة تعدد الأوزان في القصيدة،

---

(١) انظر هذا الكتاب . ص ٢٤ .

ووفق ثانياً حين أعطى كل صوت الوزن الملائم له ، فحيـــن يرتفـــع الصـــوت المعبر عن تعقيد الحياة المعاصرة والتوائها بإيقاعه المعقد :

وما الحياة سوى نوم تـــــــــراوده أحلام من بمراد النفس يأتمر

والسر في النفس حزن النفس يستره فإن تولى فبالأفراح يستتـــر

والسر في العيش رغد العيش يحجبه فإن أزيل تولى حجبه الكـــدر

يجاوبه الصوت الثاني المعبر عن بساطة الحياة في الغاب وعفويتها ، بكل ما في إيقاعه من بساطة وعذوبة :

ليس في الغابات حزن لا ، ولا فيها الهموم

فإذا هب نســـــــيم لم تجئ معه السموم

أعطني الناي وغـــــن فالغنا يمحو المحـــن

وأنين الناي يبقـــــــى بعد أن يفنى الزمن(٢)

وهكذا يستمر الصراع على امتداد القصيدة الطويلة بين هذين البعديـــن مـــن أبعاد رؤية الشاعر ، والحوار بين الصوتين المعبرين عنهما ، وإن كان تحـــيز جبران المسبق إلى أحد هذين البعدين – وهو الغاب – قد سطح الصـــــراع فـــي القصيدة ، وجعله صراعًا معروف النتيجة ســــلفًا . ولكن يظل لمحاولة جبران هذه – الذي كررها بصورة أخرى في قصائد أخرى – فضل أنها من المحاولات الرائدة في شعرنا العربي الحديث لاستغلال الإمكانات الشعرية الخالصـــــة فـــي التعبير عن تعدد أبعاد الرؤية الشعرية الحديثـــة ، والصـــراع الدرامـــي بيـــن عناصرها.

---

(٢) جبران خليل جبران : المواكب . دار صادر . بيروت ١٩٥٠ ص ٨ .

وقد طور بدر شاكر السياب هذه المحاولة للتعبير عن لون جديد من ألـــوان الصراع بين الأبعاد المختلفة للرؤية الشعرية ، حيث مزج بين الشكل الموسـيقي الموروث والشكل الحر للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين يمثلان البعدين الأساسيين من أبعاد رؤيته الشعرية في قصيدة "بورسعيد" [٣] على حين كـــانت محاولة جبران بوزنيها في إطار الشكل الموروث .

وقد كتب السياب هذه القصيدة عقب العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، والنسيج الشعوري في هذه القصيدة يتركب من الصراع بين حركتين نفســيتين متقابلتين ، تتمثل أولاهما في الاعتزاز بصمود المدينة الباسلة وانتصارها علـــى قوى العدوان ، بينما تتمثل الثانية في الإحساس الأليم بمدى فداحة التضحيـــات التي قدمتها المدينة ثمنًا لهذا النصر ، وقد اختار الشاعر للتعبير عـــن الحركـــة الأولى وزنًا كلاسيكيًا جهير الإيقاع هو وزن البسيط واختار الشكل الحر ليعــبر من خلاله عن الحركة الثانية ، فحين يغلب على رؤيته الإحســـاس الأول بمـــا يفيض به من شموخ واعتزاز وحماس يهدر إيقاع البسيط بما فيه مـــن حمـــاس وقوة :

هاويكِ أعلى من الطاغوت فانتصبي　　ما ذل غير الصفا للنار ، والخشب

حييت من قلعة شق الفضاءَ بهـــا　　أس لها في صدور الفتية العــرب

أما حين يطغي على وجدانه الإحساس بفداحة الثمن وجســـامة التضحيـــات وعمق الجراح فإن غناءه يترقرق أسيان النبرة حزينًا في إطار الشكل الحر :

من أيِّما رئة .. من أي قيثار

تنهل أشعاري ؟

من غابة النار ؟

---

(٣) ديوان "أنشودة المطر" . ص ١٨١ .

أم من عويل الصبايا بين أحجار

منها تنز الدماء السود واللبن المشوي كالقار ؟

من أي أحداق طفل فيك تغتصب ؟

من أي خبز وماء فيك ما صلبوا ؟

من أيما شرفة ؟ من أيما دار ؟

تنهل أشعاري ؟

وهكذا يستمر الصراع بين هذين البعدين حتى نهاية القصيدة ، حيث يندمجان ليصبحا إحساسًا واحدًا يمتزج فيه الاعتزاز بالأسى ، ويصبح الشعور بفداحة التضحية باعثًا من بواعث الفخار بالنصر ، ويختار الشاعر الشكل الموروث – بنبرته القوية – ليصوغ فيه هذا الشعور الجديد الذي امتزج فيه البعدان تعبيرًا عن غلبة نغمة الشموخ والاعتزاز في النهاية :

يا قلعة النور .. .. تدمي كل نافذة   فيها ، وتلظى ، ولا تستسلم الحُجَر

أحسست بالذل أن يلقاك دون دمي   شعري ، وأني بما ضحيت أنتصر

لكنها باقة أسعى إليك بها   حمراء ، يخضل فيها من دمي زهر

وقد تأثر بمحاولة السياب هذه أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك[٤] .

ولكن الرؤية الشعرية ازدادت تشابكًا وتركيبًا ، وأصبحت أبعادها ومستوياتها في بعض الأحيان أكثر تنوعًا من أن تستطيع الوسائل الشعرية منفردة التعبير عنها، ومن ثم لجأ الشاعر إلى تكنيكات فنية مختلفة للتعبير عن تعدد الأبعاد هذا في القصيدة الحديثة . اخترع الشاعر بعض هذه التكنيكات كالرمز التراثي

---

(٤) انظر هذا الكتاب . ص ١٧٦ .

والمفارقة التصويرية ، بما فيهما من تصوير للحوار والصراع بين الأبعاد المختلفة في رؤية الشاعر ، فالرمز التراثي - والرمز عمومًا - يعكس التفاعل والحوار بين الدلالة التراثية أو الواقعية للرمز وبين دلالته الرمزية ، والمفارقة التصويرية تعكس الصراع والحوار بين طرفيها بشتى الصور والأنماط التي تصور التناقض بين هذين الطرفين . ولم يكتف الشاعر بهذه التكنيكات الفنية التي ابتكرها ، وإنما لجأ إلى الفنون الأخرى يستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يعبر به عن تعدد الأبعاد وتفاعلها في رؤيته الشعرية الحديثة .

التكنيكات المسرحية في القصيدة الحديثة

صلة القصيدة بالمسرحية :

لعل "المسرحية" هي أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر ، فقد بدأ الشعر مسرحيًا ، أو بدأ المسرح شعريًا كما نعرف ، وكان مصطلح "الشعر" في التراث اليوناني محصوراً في إطار المسرحية والملحمة ، وظل كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية – منذ الحركة الرومانتيكية – تنازع المسرحية هذا المصطلح – بعد أن انقرضت الملحمة كشكل أدبي – حتى انتزعته منها ، وأصبح مصطلح "الشعر" مقصوراً على القصيدة الغنائية ، بينما استقلت المسرحية جنسًا أدبيًا منفرداً ، ولكن الصلة لم تنقطع أبدًا بين المسرح والشعر ، فظلت المسرحية تكتب في الكثير من نماذجها شعرًا ، على حين ابتدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة .

ومن التكنيكات التي استعارتها القصيدة من المسرحية :

تعدد الأصوات والأشخاص :

تعددت الأبعاد في الرؤية الشعرية الحديثة ، وأخذت بعض هذه الأبعاد أصواتًا مستقلة مما نشأ عنه ما يمكن أن يسمى "تعدد الأصوات" في القصيدة ، وقد رأينا كيف حاول الشاعر المعاصر في البداية أن يعبر عن تعدد الأصوات – التي تمثل الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة لرؤيته الشعرية – بوسائل شعرية خالصة كالموسيقى ، ولكنه لم يقف عند هذا الحد في محاولته إضفاء لون من الدرامية على رؤيته الشعرية ، وإنما تجاوز ذلك إلى تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور ، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة

وتبرز دراميتها ، وقد تعرفنا على نموذج من هذا في قصيدة "حوارية العار" للشاعر الفلسطيني سميح القاسم ، حيث مزج الشاعر بين الأدوات الشعرية الخالصة كتعدد الأوزان ، والأدوات والتكنيكات المسرحية كتعدد الشخصيات والصراع بينها ، للتعبير عن تعدد أبعاد رؤيته الشعرية ، والتفاعل بين هذه الأبعاد (١) .

ونماذج تعدد الأشخاص في القصيدة الحديثة غير قليلة ، وهذه الأشخاص في الغالب تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو ، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه ؛ ففي مقطع "تصادم الأقدار" (٢) مثلاً من قصيدة "عن الحسن بن الهيثم" المطولة للشاعر محمد عفيفي مطر تطالعنا ثلاث شخصيات متحاورة هي شخصية "الحاكم بأمر الله" وشخصية "داعي الدعاة" وشخصية "الحسن بن الهيثم" . وهذه الشخصيات الثلاث ترمز إلى بعض أبعاد رؤية الشاعر في القصيدة وتجسدها، فالحاكم بأمر الله رمز السلطة الباطشة التي تريد أن تبسط سلطانها على كل شيء ، وأن تخضع كل مظاهر الوجود لأمرها وإرادتها ، فهو يريد أن يفرض الصمت والموت على كل ما في الحياة من كائنات حتى لا يُسمع في الوجود صوت غير صوته ، ولكن ما يضنيه هو إحساسه بأنه حتى وإن استطاع أن يفرض الصمت على كل شيء فإنه لم يستطع أن يفرض إرادته أو احترامه حتى على مظاهر الحياة التي فرض عليها الجمود والصمت ، فكل شيء يسخر منه :

هذه الأرض اللعينة

بعد أن علقت في أبوابها القفل ، وأحكمت الرتاج

(١) انظر هذا الكتاب . ص ١٧٦ وما بعدها .

(٢) محمد عفيفي مطر : كتاب الأرض والدم . منشورات وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧٢ . ص ٦١.

وانتظرت الزمن الصارخ أن يصبح صمتًا وسكينة

علني أسمع صوتي المتفرد

.. ..

غير أن الأرض حبلى بالشقوق

كل شق قبضة غاضبة ، أو حنجرة

فأرى حتى جذوع الشجرة

أوجها تضحك مني

أما شخصية "داعي الدعاة" فهي نمط آخر من شخصية "السادن" في "حوارية العار" ، إذا ما اعتبرنا شخصية "الحاكم" هنا نمطًا من شخصية "السلطان" هناك ، فالداعي هنا هو صوت السلطان وسوطه ، ووسيلته لفرض سلطانه على الناس والحياة ، وهو يردد ما يرضي الحاكم من أقوال ، والحاكم من وجهة نظره المعلنة على الأقل "إله مغترب . بين شعب كل من فيه قميء ونبات متطفل" وهو يحاول أن يفرض سلطان الحاكم على هذا الشعب ، فينفخ فيهم من وحيه آية من بعد آية ، فيراهم يسجدون لجلال الحاكم ، ويلجم ألسنتهم بالخوف ولكنه لا يلبث أن يراهم :

.. يمضون فرادى ، يلتقون

بين أسنانهم الخوف لجام حجري ومقاود

فإذا هم يضحكون

ويحيلون الدم النازف والموتى حكاية

والمآسى نكتة ضاحكة ، والرعب خيلاً من خيول الثرثرة

أما "الحسن بن الهيثم" فهو رمز للإنسان الباحث عن الحقيقة ، الذي يرى في بكاء النهر – الذي قطع الحاكم رأسه ولسانه – لونًا من الغناء ، ويعرف ما كان وما سوف يكون ، حيث يدور بينه وبين الحاكم هذا الحوار :

الحسن بن الهيثم :

سيدى عفوًا ، فقد جئت لكي أسمع هذا النهر في الليل يغني

الحاكم :

هو يبكي

الحسن :

هذه الطينة موال مجمد

فهو يبكي ليغني

وأنا أعرف ما كان .. وما سوف يكون

الحاكم :

أيها الضيف .. انتصب ، قل لي : أتدري لغة النهر

الحسن :

أجل ، أعرف ما ينطقه الماء ، وما تكتمه الأرض الحزينة

.. ..

وأرى في كل شيء قائم غربة ما سوف يكون

وهكذا يزداد ألم الحاكم وضناه لأن الطبيعة تمنح أسرارها شخصًا عاديًا ليس له سلطانه ولا أدوات بطشه ، ولأنه هو لم يستطع أن ينال بسلطانه وعسفه من هذه الطبيعة إلا نظرات الازدراء الصامت العميق ، وقد استخدم الشاعر هذا التكنيك المسرحي – مع التكنيكات الشعرية الأخرى في هذا المقطع وفي بقية

المقاطع للتعبير عن تعدد الأبعاد والمستويات في رؤيته الشعرية ، وعن الحوار والتفاعل بين هذه الأبعاد والمستويات .

الحوار :

والحوار تكنيك مسرحي آخر ، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة ، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة ، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات ، ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكًا أساسيًا ، ويتضاءل دور تعدد الشخصيات إلى جواره ، ففي قصيدة "حوارية مع رجل يكرهني" [٣] للشاعر سميح القاسم يكاد يكون الحوار هو التكنيك الأساسي ؛ فالقصيدة كلها عبارة عن حوار بين صوت الشاعر وصوت آخر يمثل وجهة نظر العدو ، ويريد أن يفت في عضد الشاعر ويقنعه ، بأنه لا جدوى من نضاله وغنائه لشعبه الذي لا يفهم هذا الغناء ، ولكن الشاعر يرد على كل ما يحاول الصوت الآخر أن يلقيه في روعه ، والمهم أن الحوار في القصيدة هو الذي يقوم بالدور الأول على حين لا يكون لتعدد الشخصيات أو الأصوات دور يذكر بجانبه ، وتبدأ القصيدة على هذا النحو :

– روما احترقت يا مجنون
*** روما أبقى من نيرون[٤]**
– روما لن تفهم أشعارك
*** روما تحفظها عن غيبِ**
– روما ستقطع أوتارك
*** ألحاني تصعد من قلبي**

---

(٣) دمي على كفي . ص ١٠٩ .

(٤) العلامة (*) ترمز إلى صوت الشاعر ، والعلامة (–) ترمز إلى الصوت الآخر .

وواضح هنا أن الحوار يكاد يكون كل شيء في القصيدة ، وحتى التكنيكات الشعرية الأخرى كالصور والرموز يتضائل دورها إلى جانب دور الحوار ، حيث تبدو الرموز على قدر من البساطة والسذاجة كالرمز بروما إلى فلسطين ، وبنيرون إلى العدو على امتداد القصيدة ، ويبدأ صوت الشاعر يغدو أكثر إيجابية، حيث لا يعود دوره مجرد الرد على حجج الخصم ، وإنما يطرح من خلال هذا الرد نفسه وجهة نظره هو الخاصة الإيجابية ، وحججه العادلة في النضال :

- ماذا في كفك ؟

*** حفنة قمح**

- ماذا في صدرك

*** صورة جرح**

- في وجهك لون البغض

*** في وجهي لون الأرض**

- فاسبك سيفك محراثا

*** لم تترك لي من أرضي ميراثا .. .. إلخ**

فإذا كان من حجج الصوت الآخر أن السلام والتعمير والعمل من أجل استمرار الحياة أجدى من الحرب فإن الشاعر يرد على الحجة ردا فنيا بارعا ، فهو إذا كان لا يترك النضال ويسبك سيفه محراثا كما يطالبه العدو ، فما ذلك إلا لأن العدو لم يترك له من أرضه ميراثا يحرثه ويعمر فيه ، وهكذا استطاع الشاعر من خلال "الحوار" أن يعبر عن رؤيته الشعرية ببعديها المتصارعين ، ولقد كان الحوار هو أنسب التكنيكات الفنية للتعبير عن مثل هذه الرؤية ، ولعل

الشاعر حين جعل عنوان هذه القصيدة "حوارية .." أراد أن يلفت النظر إلى دور الحوار الأساسي فيها .

الكـــورس :

والكورس – أو الجوقة – هم جماعة المنشدين والمغنيين في المسرحية الإغريقية القديمة ، وقد كان للكورس شأن كبير في مرحلة نشأة المسرح ، وقبل أن يتعدد الأبطال في المسرحية ، كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها ، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح . وقد استعار الشاعر المعاصر وظيفة الكورس هذه في بعض القصائد ليكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة ، ويعلق على ما يجرى ، وفي بعض القصائد كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس فيعلق بصوته الخاص على بعض الأحداث أو الأفكار التي يتألف منها المحتوى العام في القصيدة ، ومن النماذج الجيدة لهذا النمط من أنماط استعارة وظيفة الكورس المقطع الخامس من قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"(٥) لصلاح عبد الصبور، الذي يدين فيه الشاعر موقف الأديب المعاصر – وصاحب الكلمة المعاصر عمومًا – في تهافته على تملق السلطة ومداهنتها من خلال تصويره لموقف شعراء مملكة الملك عجيب بن الخصيب في حادثة وفاة أبيه وتوليه الملك مكانه ؛ فالشاعر في هذا المقطع يقوم بدور الكورس في المسرحية الإغريقية من التعليق على موقف هؤلاء الشعراء وشرحه وإدانته ، وقد جمع الشاعر إلى هذه الوسيلة الفنية المسرحية وسيلة أخرى للتفرقة بين صوته هو الخاص – الممثل لصوت الكورس – وصوت الشعراء المتملقين ، حيث اختار لصوته هو وزن المتدارك في صيغته الحرة ، واختار لصوت الشعراء وزن الطويل في صيغته الموروثة ، وقد استعار عبد الصبور بيتًا من التراث ارتبط بهذا الموقف المداهن الذي يجمع التهنئة والتعزية وهو بيت ابن نباتة :

---

(٥) ديوان " أحلام الفارس القديم " . دار الآداب . بيروت ١٩٦٤ . ص ٩٧ .

هناء محا ذاك العزاء المقدما فما عبس المحزون حتى تبسما

ليجعله مدخلاً لموقف شعراء مملكة الملك عجيب ، وليصوغ علـــى منوالــه مجموعة من الأبيات التي تسير في نفس الاتجاه ويسوقها على لســـان هــؤلاء الشعراء ويقوم هو – ممثلاً للكورس – بالتعليق عليها بعد مقدمة قصيرة يمهد بها لهذا المشهد :

"مات الملك الغازي"

"مات الملك الصالح"

صاحت أبواق مدينتنا صيحًا ملهوفًا

وقف الشعراء أمام الباب صفوفًا

وتدحرجت الكلمات ألوفًا

تبكي الملك الطاهر حتى في الموت

وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

وتراوح في نبرات الصوت :

(صوت حيران)

هناء محا ذاك العزاء المقدما

(صوت فرحان)

فما عبس المحزون حتى تبسما

(صوت ريان)

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

(صوت أسيان)

وكان أبوك البدر يلمع في السما

وهكذا تستمر أصوات الشعراء متراوحة بين تهنئة الملك وتعزيته في وفاة أبيه ، والشاعر يتدخل لوصفها والتعليق عليها ، حتى يضجر من هذا التكرار الممل لهذه النغمة الرتيبة ، ويحس أنها لن تنتهي :

(صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية)

فحييت من سبط سليل أشاوس

كرام سجاياهم وبورك من نما .. إلخ

(ما أضجر هذي القافية الميمية)

(لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم)

وهكذا قام الشاعر بنفسه في هذه القصيدة بدور الكورس في المسرحية اليونانية من التعليق على الأحداث وشرحها .

ولكن الشاعر كثيرًا ما يستعير الكورس أو الجوقة باسمها ووظيفتها معًا ، وكثيرًا ما تقوم القصيدة على نوع من الحوار بين "الجوقة" وبعض الأصوات المنفردة ، أو بين الجوقة والخط الأساسي في القصيدة ، وقد تنوعت وظيفة الجوقة تنوعًا كبيرًا ، وأصبحت في بعض القصائد تمثل أداة رئيسية من أدوات بنائها ، ففي قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى"(٦) للشاعر أمل دنقل مثلاً تقوم الجوقة بدور جوهري ، حيث تعبر عن صوت الحقيقة الأليمة التي تتمثل في سقوط "قطر الندى" – التي يرمز بها الشاعر إلى الأرض العربية التي وقعت في أسر العدو – بينما أبوها "خمارويه" راقد على بحيرة الزئبق ، على حين يتمثل المسار العام للقصيدة في تصوير حالة الترف التي يعيشها خمارويه ، ويسير الحوار في القصيدة بين الصوت والجوقة على النحو التالي :

---

(٦) ديوان : تعليق على ما حدث . وقطر الندى هي بنت خمارويه بن أحمد بن طولون ، وقد تزوجها الخليفة العباسي المعتضد .

صوت :

كان خمارويه راقدًا على بحيرة الزئبق

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

.. ..

وتتدخل الجوقة لتعلق :

قطر الندى يا عين أميرة الوجهين

ويأتي الصوت من جديد ليعلن عن موكب قطر الندى المهيب :

هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامه الفرسان ألف ألف

وخلفها الخُصيان ألف ألف

تعبر في سيناء

وتتدخل الجوقة لتعلن سقوط قطر الندى في الأسر :

قطر الندى يا ليـــل تسقط تحت الخيـــل

قطر الندى يا مصر قطر الندى في الأسر

وعلى هذا النحو يستمر الحوار بين الجوقة والصوت – الذي يمثل المســـــار العام للقصيدة – إلى النهاية حيث يتحد الصوتان في صوت واحد حزيـــن ينشـــد مخلصًا للأميرة الأسيرة ، يخلصها من أسرها بأية وسيلة :

الصوت والجوقة :

كان خمارويه راقدًا على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟

من يا ترى ينقذها ؟

من يا ترى ينقذها ؟

بالسيف .. أو بالحيلة ؟!

الوثائق التسجيلية :

والاعتماد على الوثائق التسجيلية تكنيك من أهم تكنيكات "المسرح التسجيلي"، وهو واحد من التيارات الحديثة في المسرح المعاصر يعتمد في مادته الدرامية – كما يقول واحد من رواده وهو الكاتب الألماني بيتر فايس – على "السجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ، ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية ، والبيانات الحكومية الرسمية ، والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي به الشخصيات المعروفة ، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية" (٧) .. .. إلخ

قد شاع استخدام هذا التكنيك في شعر المقاومة الفلسطينية بشكل محدود ، وبالذات لدى الشاعر سميح القاسم والشاعرة فدوى طوقان ، ومن نماذج استعارة هذا التكنيك قصيدة "كوابيس النهار والليل" (٨) لفدوى ، التي تضمنها بيانين تسجيليين نثريين ، أحدهما عبارة عن خبر قرأته في إحدى صحف القدس عن

---

(٧) بيتر فايس : دراسة عن المسرح التسجيلي . ترجمة د . يسرى خميس ، وقد نشرت الدراسة كمقدمة لمسرحية "أنشودة أنجولا" لفايس التي ترجمها د. يسري خميس ، ونشرتها وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت في سلسلة "من المسرح العالمي" . الكويت ١٩٧٠ ص ١٩ .

(٨) ديوان " على قمة الدنيا وحيدا" دار الآداب . بيروت ١٩٧٣ . ص ٢١ .

استيلاء السلطة الصهيونية على أراضي بعض العرب الفلسطينيين في بيت سكاريا ، والثاني نص شكوى مرفوعة من أحد الذين تم الاستيلاء على أرضهم إلى وزير الحرب الإسرائيلي ، والقصيدة طويلة نجتزئ منه بالمقطع الذي اشتمل على هذين البيانين :

في صحف القدس اليومية أرمي عيني

أقرأ خبرًا كالأخبار :

"بيت لحم : فوجئ المزارعون في خربة ببيت سكاريا بمجموعة من الجرافات خرجت من مستعمرة كفار عصيون وشرعت في قلع المزروعات في أراضي تلك البلدة "

أقرأ شكوى مرفوعة لوزير الحرب :

"إبراهيم عطا الله من بيت سكاريا شمال كفار عصيون - قضاء بيت لحم. الموضوع : مصادرة أراضي زراعية تخصني ، أحيطكم علمًا .. .. " إلخ

ذات الأخبار

لا شيء جديد في الأخبار

لا شيء مثير

على أنه ينبغي الإشارة إلى أن هذا التكنيك بالذات لم يستطع أن يحقق رواجًا يذكر في القصيدة الحديثة ، ولعل السبب في ذلك هو افتقاره لروح اللغة الشعرية التي تعتمد على التركيز والتكثيف ، فضلاً عن خلوه من عنصر من أهم عناصر الشعر وهو الموسيقى .

القالب المسرحي بكل تكنيكاته :

لم تقف استعارة القصيدة الحديثة من المسرحية عند حدود استعارة التكنيكات المسرحية الجزئية ، من تعدد شخصيات ، وحوار ، وكورس ، وغير ذلك من الأدوات المسرحية ، وإنما تجاوزت ذلك إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته ، بما في ذلك التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف لرسم المشهد ، وقد شاع استخدام هذا القالب المسرحي في ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس ، كما استخدمه كثير من الشعراء العرب المعاصرين ، ومن النماذج الجيدة لاستخدام هذا القالب قصيدة "حين قال سامر لا في المواجهة الأولى"(٩) للشاعر محمد القيسي ، وسامر في هذه القصيدة هو المناضل الذي لا يلين لأي ترغيب أو ترهيب ، والذي يرفض كل محاولة للاحتواء ، وهناك إلى جانب صوت سامر في القصيدة صوت "المرأة" رمز القوى التي تحاول احتواء سامر بالترهيب أو الترغيب ، وصوت الجوقة ، وصوت الصدى الذي يردد بعض مقاطع صوت سامر بهدف تأكيدها وإبرازها .

ويبدأ الشاعر القصيدة ببعض التوجيهات المسرحية المعتادة يحدد بها أبعاد المسرح الذي تجري فوقه الأحداث ويعلن دخول الشخصيات – كما يفعل الكاتب المسرحي – وهو يقدم هذه التوجيهات في صيغة شعرية ، وليس في صيغة نثرية كما يفعل عادة من يستخدم هذا التكنيك من الشعراء :

(أرض واسعة كخلاء
أشبه بالمسرح
يتجمهر خلق . وإضاءة
فوضى أصوات متداخلة . خطوات المرأة
تملأ أرجاء المطرح ..)

---

(٩) ديوان : "رياح عز الدين القسام " . منشورات وزارة الإعلام العراقية بغداد ١٩٧٤ ص ٢٣ .

وتبدأ "المرأة" حديثها ، ولكن الجمهور يحتج ويعترض لإحساسه بما في كلامها من زيف وافتعال ، ويعلن المؤلف – بنفس الطريقة التي أعلن بها عن دخول المرأة – عن خروج سامر من بين صفوف الجماهير لمحاورة المرأة :

(.. يخرج من بين الجمهور

سامر ، كالرمح نحيلاً ، ومضيئًا بالحب

يتوقف في دائرة النور)

سامر :

إني أنشل نفسي من بئر الأخطاء

وأحاكمها

وأدينك باسم سنابلنا الظمآنة

والشجر المقصوف

ثم يعلن الشاعر – بطريقته السابقة ذاتها – عن صوت الجوقة التي لا يظهر أفرادها ، وتتردد أغنية الجوقة معلقة على الأحداث ، وممثلة للطرف الثالث في الحوار ، وتحاول المرأة في البداية أن تحتوي سامر بالإغراء والترغيب ، ولكنه لا يستجيب ، ثم بالنصح . ولكنه لا يستجيب أيضًا ، فتعمد في النهاية إلى أسلوب الترهيب حيث تتحول إلى شرطي بهراوة تنذر سامر .

المرأة (الشرطي) : حاذر ، حاذر

واضبط أعصابك يا سامر

لكن الجوقة تدخل لتحض سامرا على الصمود ، والتمسك بموقفه وكلمته الثائرة ، ويتمسك سامر بموقفه مهما كانت التضحية ، يعلن في وجه المرأة :

سامر :

وجهك يا سيدي يتلون ، يكلح ، يصفر

ويطالبني بالصمت

لكني أختار الموت

وهكذا تستمر القصيدة في تطورها ونموها من خلال هذا القالب حيث يسـجن سامر ، وحيث تنعكس تضحيته على الجوقة المحايدة السلبية فتقرر في النهاية أن تحطم المسرح وتثور ، وتنتهي القصيدة ونهر الأصوات الغضبى يهدر ، وتـدق الأجراس ، وتسمع في الظلمة أصوات مقاعد تتحطم ، إذ ينفض الناس .

وعلى هذا النحو نجد الشاعر قد استعار الشكل المسـرحي بكـل عنـاصره وتكنيكاته مما يضفي على القصيدة طابعا دراميا واضحا ، ويزيل كثـيرا مـن الفوارق بينها وبين المسرحية .

التكنيكات الروائية في القصيدة الحديثة

علاقة القصيدة بالرواية :

علاقة القصيدة بالرواية علاقة قديمة جدًا ، ترجع إلى ما قبل استقرار الرواية كجنس أدبي مستقل بقرون طويلة ، حيث كانت الرواية مجرد حكايات خيالية ساذجة ليس لها أسس فنية مستقرة ، فقد استعارت القصيدة من الرواية – منذ هذه المرحلة المبكرة جدًا في تاريخها – عنصر "القص" أو "الحكاية" الذي كان هو جوهر الرواية أو القصة في ذلك الحين . ولكن صلة القصيدة بالرواية لم تقف عند هذا الحد ، فبعد أن نضجت الرواية وأصبحت جنسًا من أهم الأجناس الأدبية ، وتعددت اتجاهاتها وتياراتها ، وتعددت تبعًا لذلك تكنيكاتها الفنية ، ابتدأت القصيدة تستعير من الرواية أخص تكنيكاتها وأحدثها ، وقد ازدادت علاقة القصيدة الحديثة قوة بالاتجاهات الحديثة في الرواية ، وبخاصة تلك الاتجاهات التي تركز على العالم الداخلي للأبطال أكثر مما تركز على الأحداث الخارجية ، كاتجاه "تيار الوعي" وسواه ، وإن لم تقطع علاقاتها حتى بأشد تكنيكات القصة تقليدية وقدمًا ، ولا نريد هنا أن نستقصي التكنيكات والأدوات التي استعارتها القصيدة الحديثة من الرواية ، وإنما نريد فحسب أن نمثل لها بتكنيكين شاعا في القصيدة العربية الحديثة لنعرف من خلالهما كيف استطاع الشاعر أن يحول الأدوات الروائية الخالصة إلى أدوات شعرية ، وهذان التكنيكان هما " الارتداد FLASH-BACK " و"المونولوج الداخلي MONOLOGUE INTERIEURE ".

الارتداد :

والارتداد في الرواية هو قطع التسلسل الزمني للأحداث ، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي ، وقد يتم هذا الارتداد

على لسان الراوي ، أو من خلال وعي أحد الأبطال لأغراض فنية مقصــودة ، كإضاءة اللحظة الحاضرة التي يتم منها الارتداد وما أشبه ذلك . وقــد اســتعار الشاعر هذا التكنيك من الرواية وطوعه لطبيعة البناء الشــعري ، واســتخدمه لأغراض شبيهة بتلك التي يستخدمه من أجلها كاتب الرواية ، وقد يكون الارتداد في القصيدة من اللحظة النفسية الحاضرة إلى لحظة نفسية أخرى سابقة عليها في الزمن ، وقد يكون من حدث إلى حدث آخر – كما هو الشأن فــي الروايــة – وتتضح لنا طبيعة توظيف الشاعر لتكنيك الارتداد من النموذج التالي – وهو من قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشاعر أمل دنقل[١] :

.. لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي ، ولا الجدران

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها

ولا احتمائي في سحائب الدخان

تقفز حولي طفلة واسعة العينين .. عذبة المشاكسة

(كان يقص عنك يا صغيرتي .. ونحن في الخنادق

فنفتح الأزرار في ستراتنا ، ونسند البنادق

وحين مات عطشاً في الصحراء المشمسة

رطب باسمك الشفاه اليابسة

وارتخت العينان)

فأين أخفي وجهي المتهم المدان ؟

والضحكة الطروب ضحكته

والوجه ، والغمازتان

---

(١) ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " ص ٢٥ .

والمتحدث في القصيدة واحد من الجنود الذين نجوا من معارك ١٩٦٧ وعاد يحمل جراحًا في جسمه وقلبه ، وإحساسًا ثقيلاً بالعار لا يستطيع أن يتخلص منه أو يخفيه ، فلا الليل يستر هذا العار ولا الجدران ، ولا محاولاته اليائسة -- التي جسدها في صور مادية -- لإخفائه عن أعين الآخرين ، ويزداد إحساسه بالعار ثقلا وكثافة حين يرى طفلة أحد رفاقه في الميدان من الذين استشهدوا عطشا في الصحراء المشمسة تقفز حوله في مشاكسة عذبة ، ويبدأ الارتداد إلى الماضي – الذي يتم من خلال وعي الجندي – من هذه اللحظة ؛ فرؤيته للطفلة تذكره بأبيها الشهيد ، فيسترجع ما كانت تمثله هذه الطفلة بالنسبة له ، ولهم جميعا – من خلاله – حيث كان حديث الأب عنها يتحول إلى نسيم وديع يهب عليهم في حنان عبر هجير خنادقهم ، فيفتحون أزرار ستراتهم يستروحون هذا النسيم ، ويسندون بنادقهم . وحتى عندما استشهد والدها عطشا في الصحراء المشمسة كان آخر ما تلفظ به لسانه – بل آخر ما رطب به شفتيه اليابستين عطشا – هو اسمها ، لترتخي عيناه بعد ذلك إلى الأبد . وبعد هذه الارتدادة يرجع الحديث إلى اللحظة الحاضرة وقد ازداد إحساس الجندي بالعار ثقلا وفداحة ، وازدادت معالم المأساة عمقا وكثافة ، فكل شيء من ملامح الطفلة يذكره بأبيها ويدينه بأنه لم يشاركه في مصيره ، ويذكره بالمأساة الأليمة بكل تفاصيلها التي يحاول التهرب منها سدى .

وكثيرا ما يستخدم أسلوب الارتداد في القصائد التي تتبنى على مفارقة تصويرية ، وبخاصة تلك المفارقات التي يكون للزمن أثر في تناقض الطرفين فيها.

المونولوج الداخلي :

والمونولوج الداخلي تكنيك من أبرز تكنيكات اتجاه "تيار الوعي" في الرواية الحديثة ، هذا الاتجاه الذي يهتم بمحتوى وعي الأبطال الداخلي و"يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي ، بهدف الكشف عن الكيان

النفسي للشخصيات" [٢] ، وكتاب هذا الاتجاه يستخدمون عدة تكنيكـــات لتقديـــم محتوى وعي أبطالهم قبل أن يخضع للمراقبة والتنظيم ، وأهم هذه التكنيكات هو "المونولوج الداخلي" لدرجة أن البعض يخلط بينه وبين مصطلح "تيار الوعـــي" ذاته [٣] ، والمونولوج الداخلي هو "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك علـــى نحو كلي أو جزئي – وذلك في اللحظة التي توجد فيـــها هـــذه العمليـــات فـــي المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام علـــى نحو مقصود " [٤] .

وقد استخدم الشاعر الحديث هذا التكنيك الروائي في تقديم بعـــض العمليـــات النفسية التي تتم في وعي شخصيات قصائده – كما فـــي قصيـــدة أمـــل دنقـــل الســـابقة – أو في وعيه هو الخاص كما في قصيدة "في المدينـــة الهرمـــة" [٥] للشاعـــرة فدوى طوقان ؛ حيث تستخدم الشاعرة هذا التكنيك الروائي لتقدم مـــن خلاله بعض التداعيات التي تتم في وعيها . و"رحلة التداعي في هذه القصيـــدة – كما تقول الشاعرة في تقديمها لها – تجري بين شارع أوكسفورد فـــي لنـــدن ، وسوق العطارين في نابلس (بلدها) . الرحلة تبدأ عند إشارة الضوء الأحمـــر ، وتنتهي عند إشارة الضوء الأخضر" . والقصيدة تبدأ والشاعرة منجرفة مع المـــد البشري الذي يزدحم به الشارع دون أن يكون هناك أي تواصل بين عناصره :

وتلقفني في المدينة هذي الشوارع والأرصفة

مع الناس يجرفني مدها البشري

أموج مع الموج فيها ، على السطح أبقى بغير تماس

---

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة . ترجمة الدكتور محمود الربيعي . دار المعارف . مصر ١٩٧٤ ص ٢٢ .

(٣) السابق . ص ٢٤ ، ٤٤ .

(٤) السابق . ص ٤٦ .

(٥) فدوى طوقان . ديوان "على قمة الدنيا وحيدًا" . ص ٧ .

ويكتسح المد هذي الشوارع والأرصفة

وجوه وجوه وجوه وجوه تموج على السطح ، يقطن فيها اليباس

وتبقى بغير تماس .. ..

ويحمر ضوء إشارة المرور فتوقف هذا المد المتدفق من البشر ، لتبدأ رحلة التداعي في وعي الشاعرة حيث يستدعى هذا الموقف في وعيها موقفًا آخر في سوق مدينتها "نابلس" حين أفسحت الطريق لتعبر نصف مجنزرة للأعداء :

ويحمر ضوء الإشارة ، والمد يرتد

تعود الخفافيش للذاكرة

ونصف مجنزرة تعبر السوق ، أفسح فيه مكانًا لتعبر ، إني تعلمت ألا أعرقل خط المرور ..

وتتوالى التداعيات بعد ذلك في وعي الشاعرة ، حيث يستدعى سوق نابلس ونصف المجنزرة التي تعبره إلى وعيها سوق النخاسة الذي بيع فيه قومها إشارة إلى الصفقة التي تمت في لندن بين الإنجليز والصهاينة على فلسطين وتستمر التداعيات في وعيها بدون ترابط فتذكر رسالة جاءتها من إحدى المناضلات الفلسطينيات التي حكم عليها بالسجن مدى الحياة وهي عائشة أبو عودة ، ثم تذكر نابلس الهادئة ، وخاتم السجن على خطاب عائشة ، وحوارًا يجري بين عائشة وسجانها الذي يحاول إيهامها بأن نيران الثورة تخبو ، وأن الأشجار تتساقط ، ولكنها مصرة على القول بأن الشجر سيظل شامخًا ، والنار ستظل متأججة .. إلخ ، وهذه التداعيات تتوالى في وعيها بدون ترابط منطقي كما يتضح من المقطع التالي :

أمارس حمل الخطيئة ، معصيتي أنني غرسة أطلعتها جبال فلسطين من مات أمس استراح ، (أشك ، لعل بقاياهمو في القبور تئن وتلعنني

حين أفسح في السوق دربا لتعبر نصف مجنزرة ثـم أمضـي بغـير اكتراث)

رسالة عائشة تستريح على مكتبي

ونابلس هادئة ، والحياة تسير كماء النهر

يبادلني خاتم السجن صمتًا فصيحًا

(يقول لها حارس السجن إن الشجر

تساقط ، والغابة اليوم لا تشتعل

ولكن عائشة ماتزال تصر على القول إن الشجر

كثيف ومنتصب كالقلاع .. ..) إلخ

ولا يقطع رحلة التداعيات هذه في وعي الشاعرة إلا اخضرار ضوء الإشارة، واندفاع المد البشري عبر الشارع من جديد :

ويخضر ضوء الإشارة ، يجرفني المد ، تهرب ذاكرتي ، والخفافيش تـهوي إلى قاع بئر عميقة

يغير ظل طريقه

يتابع ظلي ، يوازيه ، يمتد جسر .. إلخ

وعلى هذا النحو يحول الشاعر الحديث التكنيكات الروائيـة المختلفـة إلـى تكنيكات شعرية ، يصور من خلالها تعدد المستويات النفسية والشعورية لرؤيتـه الشعرية وتفاعلها وتصارعها في داخله .

التكنيكات السينمائية في القصيدة الحديثة

لم تقف استعارة القصيدة الحديثة من الفنون الأخرى عند حدود الفنون الأدبية - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - وإنما تجاوزت الفنون الأدبية إلى كـــل الفنـــون الجميلة الأخرى تستعين بتكنيكاتها وأدواتها الفنية في التعبير عن الرؤية الشعرية المعاصرة . ومن الفنون التي استعارت القصيـــدة الحديثـــة بعـــض تكنيكاتـــها ووسائلها في التعبير فن السينما ، حيث استفادت ببعـــض تكنيكاتـــه الأساســـية كالمونتاج ، والسيناريو ، وسواهما من أساليب صناعة الفيلم السينمائي .

المونتـــاج السينمائي :

المونتاج السينمائي يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحـــو معين بحيث تعطي هذه اللقطات - من خلال هذا الترتيب - معنى خاصًا لـــم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة ، أو قدمت منفردة ، والمونتاج بـــهذا المعنى يعد في نظر البعض "هو القوة الخلاقة فـــي الحقيقـــة الســـينمائية ، وأن الطبيعة تمدنا فقط بالمادة الخام التي يعتمـــد عليـــها الـــتركيب" (١) فالمونتـــاج السينمائي هو الذي يعيد ترتيب هذه المادة الخام وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة ، وعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقًا للتسلسل الطبيعي للحدث وإنمـــا وفقًا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج ، وعلى هذا الأساس يقـــول المخرج الروسي إيزنشتين أحد رواد فن المونتاج الكبار "بدلاً من ربط اللقطـــات وراء بعضها في سلاسة يجب أن يركب الفيلم من مجموعة من الصدمات ، وأن كل قطع يجب أن يثير خلافًا بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقـــع جديد في ذهن المتفرج" (٢) . وعلى هذا فإن للمونتاج السينمائي مجموعة مـــن

---

(١) انظر : كاريل رايس : فن المونتاج السينمائي . ترجمة أحمد الحضري . المؤسسة المصرية العامة للتـــأليف والترجمة والطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٥ . ص ١٥ .

(٢) السابق . ص ٥٣ ، ٥٤ .

الأســـــــاليب والطرق التي يتم تنفيذه بها ، وفقًا للتأثير المستهدف إحداثه في المشاهد ؛ فقد يتم المونتاج على أساس التناقض : بمعنى تركيب لقطة مع لقطــة أخرى متناقضة معها ، أو على أساس التوازي : بمعنى تقديم حدثين متوازييـــن متداخلين بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل ، أو على أســـاس التماثل : بمعنى تقديم حدثين متماثلين وإن لم يكن هناك علاقة بينهما ، أو علـــى أساس الترابط : بمعنى تقديم مجموعة من اللقطـــات المتتاليـــة التـــي ترتبــط بموضوع واحد ، وتحدث في مجموعها تأثيرًا معينًا ، أو على أساس التكـــرار : بمعنى تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التي تحملها (٣) .. أو بغير ذلـــك من الطرق والأساليب التي يستهدف مركب الفيلم من ورائها إحـــداث تـــأثيرات خاصة في المشاهد .

وقد استعار الشاعر المعاصر هذا التكنيـــك بأنماطـــه وأســـاليبه المختلفـــة ، وبخاصة تلك الأساليب التي لم يكن لديه من وسائله الشعرية الخاصة ما يـــؤدي مهمتها ؛ فإذا كانت "المفارقة التصويرية" تؤدي في القصيدة الحديثة الدور الـــذي يؤديه المونتاج القائم على التناقض في الفيلم ، وإذا كانت "الصورة التشـــــبيهية" تؤدي إلى حد ما الدور الذي يؤديه المونتاج القائم علـــى التمـــاثل ، وإذا كـــان "التكرار اللغوي" يؤدي الدور الذي يؤديه المونتاج القائم على التكـــرار ، فـــإن الشاعر لم يتردد في الاستعانة بالأسلوبين الباقيين من أساليب المونتـــاج التـــي سبقت الإشارة إليها ، بل لم يتردد في الإفادة حتى من الأساليب الثلاثة الأخـــرى في صياغة أدواته الفنية الخاصة التي تماثلها ، وإذا كنا قد تعرفنا فيما سبق على دور كل من "التكرار" و"الصورة التشبيهية" و" المفارقة التصويرية" في القصيـدة الحديثة فإنه يكفينا هنا أن نتعرف على طبيعة استعانة الشاعر المعاصر بالنمطين الباقيين من أنماط المونتاج الخمسة السالفة ، وهما : المونتـــاج علـــى أســـاس الترابط، والمونتاج على أساس التوازي .

---

(٣) انظر : رودلف آرنهيم : فن السينما . ترجمة عبد العزيز فهمي . وصلاح التـــهامي. المؤسســـة المصريـــة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . القاهرة ص ٩٥ ٩٧ .

١ - المونتاج على أساس الترابط :

كثيرًا ما يلجأ الشاعر إلى تقديم مجموعة من الصور أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطارًا عامًا لرؤيته الشعرية ، أو تحدث تأثيرًا متكاملاً لم تكن هذه الصور أو العناصر - أو لنقل اللقطات بالمصطلح السينمائي - لتحدثه لو قدمت منفصلة ، أو مرتبة على نحو آخر . ففي المقطع الأول من قصيدة "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية" (٤) للشاعر صلاح عبد الصبور يلجأ الشاعر إلى ما يمكن أن نسميه "المونتاج على أساس الترابط" في إحداث تأثير معين في القارئ . وعنوان هذا المقطع هو "عناصر الصورة" ، ويقول الشاعر فيه :

لون رمادي ، سماه جامدة

كأنها رسم على بطاقة

مساحة أخرى من التراب والضباب

تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة

كأنها مخدر في غفوة الإفاقة

وصفرة بينهما كالموت ، كالمحال

منثورة في غاية الإهمال

(نوافذ المدينة المعذبة)

ولا شك أن ترتيب هذه العناصر أو هذه اللقطات على هذا النحو قد أحدث تأثيره المطلوب ، وترك إحساسًا عميقًا بالوحشة والكآبة والذبول، وهي المعاني التي أراد الشاعر إثارتها في نفس القارئ ، وواضح أن الشاعر - بالإضافة إلى

---

(٤) صلاح عبد الصبور : ديوان " شجر الليل " . دار الوطن العربي للطباعة والنشر ١٩٧٢ ص ٥٩ .

استفادته الواضحة من الفن التشكيلي عمومًا – اعتمد على ترتيب هذه اللقطات في رسم الجو النفسي الذي يريد رسمه وفق أسلوب المونتاج المبني على أسس الترابط بين اللقطات ، لأن كل لقطة من هذه اللقطات المتناثرة تقدم بعدًا من أبعاد هذا الجو النفسي – على نحو ما تفعل اللقطات السينمائية في هذا الأسلوب من أساليب المونتاج – بحيث لا ينتهي القارئ من استيعاب هذه اللقطات حتى يكون قد ارتسم في نفسه انطباع متكامل عن هذا الجو بشتى أبعاده .

٢ – المونتاج على أساس التوازي :

وقد استعار الشاعر المعاصر هذا الأسلوب أيضًا واستخدمه ببراعة في شعره، ومن النماذج الجيدة لهذا اللون من استخدام هذا الأسلوب من أساليب المونتاج قصيدة "مشاهدات في مدينة تاريخية"[٥] للشاعر أحمد عنتر مصطفى، التي يتصور فيها الشاعر أن "جوهر الصقلي" قد عاد إلى القاهرة الحديثة متخفيًا ليصدم بما آل إليه أمرها ، وليحس فيها – وهو منشئها – بالضياع والغربة والحزن العميق ، ولينتهي أمره فيها بالقبض عليه متهمًا بمجموعة وافرة من التهم . وقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة مجموعة من التكنيكات الشعرية البارعة من بينها أسلوب "المونتاج على أساس التوازي" . والعنصران المتوازيان في القصيدة هما "جوهر الصقلي" الضائع الحزين لما آل إليه أمر مدينته ، ومظاهر الحياة في القاهرة الحديثة ، وهو يقدم ملامح – أو لقطات – متتابعة من الحدثين على التوازي ، فتبدأ القصيدة بجوهر – الذي لم تتضح لنا شخصيته بعد – :

وكان يعبر الطريق عابسا مضطربا

مرتديا عباءة خضراء ، سيفه المدلى

يثير دهشة الرجال والنساء حينما يمر في عيونهم مغتربا

---

(٥) أحمد عنتر مصطفى : مشاهدات في مدينة تاريخية . مجلة الثقافة العراقية كانون الثاني ١٩٧٥ ص ١٢٨.

لمحته في موقف الترام ، في زحام الناس ، حينما تهل مركبة

يزاحمونه ويدهمون جسمه النحيل .. ..

ويترك الشاعر جوهرًا في حيرته وضيقه في موقف الترام ليعرض لنا ملمحًا من ملامح العنصر الآخر ؛ فتاة تودع حبيبها المقاتل المسافر ، وأصداء صوت أمها تتردد قاسية في سمعها :

لا تعلقي بحبه ، فربما يجيء نعيه غدًا

ولتعشقي إن شئت يا صغيرتي أميرًا

يجيء في ثيابه المعطرة

على جواد النفط ، يغزل القصور ، ينسج المنى حريرًا

وينتقل بنا الشاعر مرة أخرى إلى جوهر في موقف الترام وهو :

.. .. لم يزل مرتقبًا وصول مركبة

وحينما أتت تدافعت ألسنة النيران تزحم الأبواب والمقاعدا

وكان صامتًا يجفف الجبين

والعرق الناري وابتسامة حزينة

ثم يعود بنا مرة ثانية إلى العنصر الموازي فيقدم لنا ملمحًا آخر ، أو لقطة أخرى متمثلة في امرأة تزاحم الركاب لتحتل مقعدًا من مقاعد المركبة المزدحمة باسمة :

ثم انثنت بنظرة أنيقة

للسلم الخلفي (خلفت عليه خادمة

تضم طفلها وما اشترت من البضائع الثمينة ..)

ويعود بنا مرة ثالثة إلى جوهر وهو :

.. .. لم يزل مضطربا

مددت من حروفي الخضراء نحوه يدًا

خير لنا أن نقطع الطريق

وبرهة تجمدا

وعاد من ذهوله ، تدفقت على طريقنا الخطى

وهنا فقط نكتشف حقيقة جوهر – والذي لم نكن نعرفه حتى الآن – حيث يكشف للشاعر شخصيته بعد أن أنس إليه :

وحينما تصافح القلبان في حديثنا المرتجل المسلي

فاجأني : "إذن فقد عرفتني" . وأبرز الهوية

وكان جوهر الصقلي

وهنا فقط – أيضًا – يبدأ الحدثان المتوازيان في الامتزاج والاندماج – شأن المونتاج السينمائي القائم على أساس التوازي – حيث يمتزج جوهر ومعه الشاعر بمظاهر الحياة في القاهرة الحديثة ، معلنًا إنكاره لكل ما يراه وغضبه منه، وينمو بناء القصيدة بعد ذلك من خلال مجموعة من التكنيكات الشعرية البارعة التي تمثل في مجموعها مفارقة فادحة بين ما بنى جوهر القاهرة لأجله وما آل إليه أمرها ، لتنتهي القصيدة بجوهر مقبوضًا عليه :

راحلاً ، والقيد في المعصم كاللص ، وفي عينيه أفكار سجينة

ربما يلعنه الناس ، وتجري خلفه الصبية في هذه المدينة

ربما تحدوه ألفاظ الدعاء المستكينة

من عيون خلف ثقب الباب ترنو .. في الجسوم – القوقعة

ربما لو زرته أعرض عني .. ربما الحراس ألقوني معه

كشريك في الجريمة

ربما كنت شريكًا في الجريمة

السيناريو :

والسيناريو السينمائي هو عملية إعداد القصة لتصبح فيلمًا ، وتحويلها إلى مناظر ، ولقطات ، وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات ، وتوقيت ، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد .

وكثيرًا ما يلجأ الشاعر المعاصر إلى أسلوب السيناريو السينمائي في قصيدته الشعرية ، حيث يحولها إلى مجموعة من المشاهد واللقطات أو اللوحات بحيث يمكن تحويلها إلى سيناربو سينمائي ، بل إن ثمة قصائد حاولت بالفعل أن تستعير حتى الشكل السينمائي ذاته كما في قصيدة "حلم في أربع لقطات" (٦) للشاعر بلند الحيدري ، التي يستخدم فيها حتى المصطلحات السينمائية ، والقصيدة أشبه ما تكون بسيناريو سينمائي قصير في أربع لقطات ، تقدم اللقطة الأولى منها بسمة إنسانية قريرة تنثر البهجة والاخضرار في كل مكان ؛ حيث:

تفترش الشاشة عينان

انفجرت شفتان

ابتسمت .. لمعت عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر في كل مكان

أما اللقطة الثانية فتقدم لنا مصرع هذه البسمة الإنسانية الوادعة القريرة ؛ حيث :

---

(٦) بلند الحيدري : ديوان " أغاني الحارس المتعب " . دار العودة . بيروت . ١٩٧٤ .

رجلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحي بالموت

.. ..

لا شيء سوى قطرة دم

ويغور اللون الأحمر في كل مكان

وتكشف لنا اللقطة الثالثة عن حقيقة القاتل والمقتول ، بل عن حقيقة كل أبطال الفيلم وصانعيه : المخرج ، والمنتج ، والمتفرج ، إنهم جميعًا شخص واحد ، أو عدة أشخاص في شخص : هو الإنسان ؛ فالمخرج ، والمنتج ، والمتفرج "أنت.. أنا .. هم" أما القاتل والمقتول فليسا سوى الشاعر نفسه .

وتأتي اللقطة الرابعة – وهي تصوير من الخارج كما يسميها الشاعر – لتصور لنا سقوط الفيلم ، وفرار المخرج من الباب الخلفي ، وبصق المتفرج في كف الشاعر – الذي هو المخرج والمنتج والمتفرج – وإصراره على البقاء انتظارًا للدور الثاني . وتنتهي القصيدة و"الصالة خالية إلا من رجل نائم" . تعبيرًا عن إصراره على الإبداع مهما صادف من فشل وإحباط .

وبعـــد :

فهكذا يلجأ الشاعر المعاصر إلى كل الأساليب والتكنيكات التي يحـــس أنـــها قادرة على مساعدته في توصيل رؤيته الشعرية – بكل أبعادها – إلى المتلقـــي . وهكذا تتعانق في إطار "القصيدة الحديثة" كل الفنون الجميلة ، وتضيق المســـافة بين الشعر وبين كل هذه الفنون .

وآمل أن يكون هذا الكتاب قد نجح في تحقيق بعض مـــا استهدفتـــــه مـــن كتابتـــه ، وأن يكون الجهد المخلص الذي بذل فيه قد نجح في أن يمد جسرًا من الجسور بين القارئ والقصيدة الحديثة ، أو أن يكون قد نجح في تضييق الـــهوة الواسعة الممتدة بينهما ، والتي تحتاج إلى الكثير من الجهود المتضافرة لإزالتـــها ، ومساعدة القارئ العربي على ولوج عالم القصيدة الحديثة بنوع من الاطمئنـــان والثقة ، ومساعدة الشاعر الحديث ذاته – وهذا شديد الأهمية – علــــى ألا يزيـــد بشطحاته غير الواعية ، وغير المسئولة ، من عمق هذه الهوة واتساعها .

والحمد لله أولاً وأخيرًا .

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب العربية والمعربة

(مرتبة حسب أسماء المؤلفين أو ألقابهم أو كناهم ، مع إسقاط "ال")

١ – مصادر المادة الشعرية :

أ – الدواوين

د. إبراهيم ناجي

– وراء الغمام . دار العودة . بيروت ١٩٧٣ .

أبو القاسم الشابي :

– أغاني الحياة . دار الكتب الشرقية . القاهرة ١٩٥٥ م .

د. أحمد سليمان الأحمد :

– بستان السحب . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٥ م .

أحمد عبد المعطي حجازي :

– مدينة بلا قلب . ط ٢ . دار الكتاب العربي . القاهرة .

أدونيس (علي أحمد سعيد)* :

– كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل . المكتبة العصرية . بيروت ١٩٦٥ .

– الآثار الكاملة . المجلد الثاني . دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .

(*) دواوين الشاعر الواحد رتبت على أساس تاريخي .

أمل دنقل :

- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ م .
- تعليق على ما حدث . دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .
- العهد الآتي . دار العودة . بيروت ١٩٧٥ م .

البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد) :

- ديوان البحتري . تحقيق حسن كامل الصيرفي . المجلد الثاني . دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م .

بدر شاكر السياب :

- أنشودة المطر . دار مجلة شعر .. بيروت ١٩٦٠ م .
- منزل الأقنان . دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .

بلند الحيدري :

- أغاني الحارس المتعب . دار العودة . بيروت ١٩٧٤ .

جبران خليل جبران :

- المواكب . دار صادر . بيروت ١٩٥٠ م .

حسب الشيخ جعفر :

- زيارة السيدة السومرية . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ م .

الحلاج (الحسين بن منصور) :

- ديوان الحلاج . تحقيق لويس ماسينيون . نشر بول جنتر . باريس ١٩٥٥م.

د. خليل حاوي :

- ديوان خليل حاوي . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ م .

سميح القاسم :

- دمي على كفي . دار العودة . بيروت .

الشريف الرضي (أبو الحسن محمد بن الطاهر) :

- ديوان الشريف الرضي . المطبعة الأدبية . بيروت ١٣٠٧ هـ .

صلاح عبد الصبور :

- الناس في بلادي . دار الآداب . بيروت ١٩٥٧ م .
- أقول لكم . ط٣ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ م .
- أحلام الفارس القديم . دار الآداب . بيروت ١٩٦٤ م .
- ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ م .
- شجر الليل . دار الوطن العربي ١٩٧٢ م .

عبد الوهاب البياتي :

- سفر الفقر والثورة . دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .

فدوى طوقان :

- على قمة الدنيا وحيدًا . دار الآداب . بيروت ١٩٧٣ م .

محمد إبراهيم أبو سنة :

- أجراس المساء . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٥ م .

محمد عبد المعطي الهمشري :

- ديوان الهمشري . تحقيق صالح جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٤ م .

محمد عز الدين المناصرة :

- يا عنب الخليل . دار العودة . بيروت ١٩٧٠ م .

محمد عفيفي مطر :

- رسوم على قشرة الليل . دار أتون . القاهرة ١٩٧٢ م .
- كتاب الأرض والدم . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢ م .

محمد الفيتوري :

- أغاني إفريقيا . دار المعارف بيروت . مطبعة دار الهنا . القاهرة .
- الثورة والبطل والمشنقة . دار العودة . بيروت .

محمد القيسي :

- رياح عز الدين القسام . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ م .

محمود حسن إسماعيل :

- هكذا أغني . مطبعة الاعتماد . القاهرة ١٩٨٣ م .
- نهر الحقيقة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ م .

ممدوح عدوان :

- الظل الأخضر . منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٦٧ م .
- الدماء تدق النوافذ . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ م .

معين بسيسو :

- الأشجار تموت واقفة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ م .

نازك الملائكة :

- قرارة الموجة . دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٧ م .

- شجرة القمر. دار العلم للملايين بيروت ومكتبة المثنى. بغداد ١٩٦٨ م.

- ديوان نازك الملائكة . المجلد الثاني . دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .

نزار قباني :

- الرسم بالكلمات : طبعة ٢ . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٦٧ م.

ياسين طه حافظ :

- قصائد الأعراف . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ م .

ب – قصائد نشرت في دوريات

أحمد عنتر مصطفى :

- أوراق منسية من مذكرات سيف الله المغمد . مجلة الآداب البيروتية نوفمبر ١٩٧٢ م .

- مشاهدات في مدينة تاريخية . مجلة الثقافة العراقية . كانون الثاني ١٩٧٥ م.

حامد طاهر :

- الزيارة – حوليات كلية دار العلوم . العام الجامعي ١٩٧٢ / ١٩٧٣ م.

المراجع :

ابن عبد ربه (أحمد) :

- العقد الفريد . المطبعة الشرقية . القاهرة ١٣٠٥ هـ .

د. إحسان عباس :

- فن الشعر . ط٣ . دار الثقافة . بيروت .

أرسطو :

- فن الشعر . ترجمة وشرح د. عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٢ م .

أرشيبالد ماكليش :

- الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي . دار اليقظة العربية . ومؤسسة فرنكلين . بيروت ١٩٦٣ م .

د. أنطون غطاس كرم :

- الرمزية والأدب العربي الحديث . دار الكشاف . بيروت ١٩٤٩ م .

بيتر فايس :

- دراسة عن المسرح التسجيلي (مقدمة مسرحية أنشودة أنجولا) ترجمة يسري خميس . وزارة الإرشاد والأنباء الكويتية ١٩٧٠ م .

روبرت همفري :

- تيار الوعي في الرواية الحديثة . ترجمة د. محمود الربيعي . دار المعارف بمصر ١٩٧٤ م .

رودلف أرنهيم :

- فن السينما . ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . القاهرة .

ريتشاردز (إ . آ) :

– مبادئ النقد الأدبي . ترجمة د. مصطفى بدوي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٣ م .

طه عبد الباقي سرور :

– الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامي . المكتبة العلمية. القاهرة ١٩٦١ م .

عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني :

– الديوان . ط ٣ . دار الشعب . القاهرة .

د. عبد الرحمن بدوي (جامع ومترجم) :

– شخصيات قلقة في الإسلام . مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٦ م .

عبد القاهر الجرجاني :

– أسرار البلاغة . تصحيح الشيخين محمد عبده ومحمد الشنقيطي . مطبعة المنار . القاهرة .

– دلائل الإعجاز . تصحيح الشيخين محمد عبده ومحمد الشنقيطي ، مطبعة المنار -- القاهرة .

د. علي عشري زايد :

– البلاغة العربية – تاريخها . مصادرها . مناهجها . مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٧٧ م .

ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) :

– الشعر والشعراء . تحقيق محمد بدر الدين النعساني . مكتبة الخانجي . القاهرة ١٣٢٢ هـ .

قدامة بن جعفر :

– نقد الشعر . شرح محمد عيسى منون . المطبعة المليجيـــة . القــاهرة ١٩٣٤م.

كاريل رايس :

– فن المونتاج السينمائي . ترجمة أحمد الحضري . المؤسسة المصريـــة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٥ م .

لويس ماسينيون وبول كراوس (محققان) :

– أخبار الحلاج . ط ٣ . بول جنتر . باريس ١٩٥٧ م .

المبرد (محمد بن يزيد) :

– الكامل . تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم . مكتبة نهضة مصر .

د. محمد غنيمي هلال :

– الرومانتيكية . مكتبة نهضة مصر . القاهرة .

– النقد الأدبي الحديث . ط٣ . دار النهضة العربية . مصر ١٩٦٤ م .

د. محمد فتوح أحمد :

– الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . دار المعارف . مصر ١٩٧٧ م.

د. محمد مندور :

– النقد المنهجي عند العرب . مكتبة نهضة مصر . القاهرة .

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد) :

– شرح ديوان الحماسة . نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون . القســـم الثالث . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٥٢ م .

د. مصطفى ناصف :

- مشكلة المعنى في النقد الحديث . مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٦٥ م .

هاسكل بلوك وهيرمان سالينجر (جامعان) :

- الرؤيا الإبداعية . ترجمة أسعد حليم . مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦ م .

ثانياً : الكتب الأجنبية

١ – مجموعات شعرية :

1 –Recueils de Poésies :

Baudelaire (Charles)
- Les Fleurs du Mal. Ed. Club de Libraires de France. 1959.

Rimbaud (Arthur) :
- Oeuvers Poétiques. Ed. Garnier Flammarion. Paris. 1964.

Verlaine (Paul)
- Jadis et Naguère Ed. Livre de Poche Paris 1968 .

٢ – مـــراجـــع :

2 – Ouvrages :

Grand Larousse Encyclopedique Paris 1964 .

Baudelaire (Charles) :
- L'art Romantique. Garnier Flammarion. Paris 1968 .

Beigbeder (Olivier) :
- La Symbolique. Presses Universitaires de France 1968.

Boizat (Alfred) :
- Le Symbolisme. Paris (S. D) .

Breton (André) :
- Manifestes du Surréalisme. Gallimard. Paris 1967.

Croce (Benedetto) :
- La Poésie. Traduit Par D. Dryfus. Presses Universitaires de France 1951.

Eliad (Mircea) .
- Images et Symboles. Grallimard. Paris 1952.

Kahn (Gustave) :
- Les Origines du Symbolisme. Ed. Albert Messein. Paris 1936.

La Roche Foucauld (Edmée de) :
- Paul Valéry. Editions Universitaires. Paris 1967.

Magny (Claude Edmonde)
- Arthur Rimbaud. Ed. Pirre Segher Paris 1967.

الفهــرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة